MELOS

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

13. JAHR — Januar 1934 — HEFT 1

Hochkultur und Volk

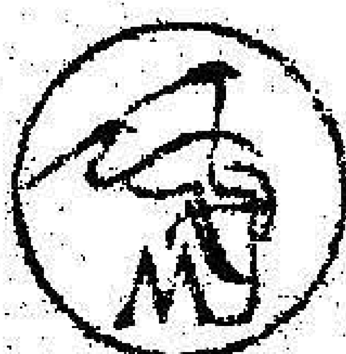
Werner Egk

Vorbildliche Ausgaben alter Musik

Neue Bücher / Berliner Operetten

Pariser Konzertprogramme

Blick in Zeitschriften / Eine neue Erfindung mechanischer Musikwiedergabe



DER MELOSVERLAG · MAINZ

MELOS 13. Jahr (1934) Heft 1
Schriftleitung: Dr. Heinrich Strobel

Inhalt dieses Heftes:

Bezugs- und Insertionsbedingungen Seite 30
DER MELOSVERLAG / MAINZ

Heft 1
13. Jahr

Januar 1934

Volk und musikalische Hochkultur

Walter Wiora

Mit diesem Beitrag setzt Walter Wiora seine im Herbst begonnene Aufsatzreihe fort. Den hier gegebenen Untersuchungen über die Voraussetzungen einer musikalischen Hochkultur wird sich demnächst eine Studie anschließen über die Entwicklung der musikalischen Bildung und den Wandel in der Einstellung des Komponisten auf den Hörer.

Das Ziel als Ideal

Die deutsche Musikpflege der Gegenwart steht unter einem letzten, überragenden Leitbild, das man als musikalische Hochkultur des ganzen Volkes bezeichnen kann. Beide Seiten dieser Formel sind wesentlich: Das ganze Volk soll Kulturträger sein, nicht bloß ein Teil des Volkes; das ergibt sich aus der nationalsozialistischen Idee. Und eine musikalische Hochkultur ist das Ziel, nicht bloß ein allgemeines Musikleben niederen Ranges; das ergibt sich ebenfalls aus dieser Idee, aus dem abendländischen Kulturwillen und aus den Tatsachen der gegenwärtigen Lage. Denn im Zeitalter des Rundfunks, der Schallplatte, der Lebensvermassung, Musik niederen bis mittleren Ranges zu vertreiben, ist gewiß nicht Sache der staatlichen Musikpflege und ist nicht nur in den meisten Fällen lächerlich unnötig, sondern kann sogar falsch sein. Kulturell (und auf die Dauer übrigens auch wirtschaftlich) wäre es eher wünschenswert, den Musikbetrieb einzuschränken, als ihn noch zu erweitern und die Musik zur „Begleiterin auf allen Lebenswegen" zu machen, wie es Kretzschmar vorschwebte. Denn geradezu beängstigend ist ja diese Musikinflation, diese täglich fortschreitende Entwertung und Entheiligung, diese Hypertrophie an musikalischen Genüssen und die Fülle böser Konsequenzen, die sie nach sich zieht. Nicht zur Musik schlechthin soll also das Volk geführt werden, sondern zu überdurchschnittlicher, hochwertiger Musik, und nicht zum Musikerleben schlechthin – das doch auch minderwertig sein kann, bloßes Amüsement, trüber Dämmergenuß, nichtsnutzige Verspieltheit — sondern zu einer sachlichen Ergriffenheit, in der die wesentlichen Werte erfaßt werden. Ein Kulturprogramm, das nicht durchgängig von Gesichtspunkten der Werthöhe beherrscht wird, ist insoweit kein Kulturprogramm.

Darum kann sich die gegenwärtige Musikpflege auch nicht darin erschöpfen, das politische Lied, die volkstümliche Laienmusik und die Begleitmusik zur alltäglichen

Arbeit und Erholung zu fördern. So gewiß es notwendig und dringlich ist, das alltägliche Leben menschenwürdiger zu gestalten, den Zielen des politischen Lebens auch musikalisch zu dienen und den Schund zivilisatorischer Massentümlichkeit zur Volkstümlichkeit hin positiv zu überwinden, so gewiß liegen nicht hier die wichtigsten oder gar einzigen Aufgaben. Dies war ja gerade eine der betrüblichsten Erscheinungen zivilisatorischer Dekadenz, daß sich in den letzten Jahren nicht nur musikfremde Doktrinäre, sondern auch Musiker in die Idee verrannten, nur politische „Tendenz-“ und „Gebrauchs“musik sei heute sinnvoll und die Musik als „Kunst“ unzeitgemäßer Luxus, Zeitvergeudung, Drohnenkultur. Es ist fast unbegreiflich, von was für primitiven Schlagwörtern und Mißverständnissen sich die Nachhänger solcher Gedanken gefangen nehmen ließen; wie sie im Ernst behaupteten, der Sinn von Kunstmusik und kontemplativem Verhalten erschöpfe sich im Zerrbild einer Flucht aus dem Alltag, wie sie das alltägliche Dasein in Politik, Broterwerb und Zerstreuung schlankweg zum menschlichen Leben vergänzten und alles als lebensfremd abtaten, was nicht diesem Lebenssektor diente.

Die deutsche Musikpflege, die ein Erbe zu verwalten hat, das zum Herrlichsten gehört, was Menschen je geschaffen haben, hat allen Grund, sich von solchen zumeist salonbolschewistischen Ideen freizuhalten. Es wäre eine Selbstentwürdigung des Nationalsozialismus, wenn er ausgerechnet aus dieser Quelle Leitgedanken seines Programms bezöge und erklären würde, wir hätten heute in Deutschland keine Zeit zur Kontemplation und Kunstmusik, so wie der kapitalistische Geschäftsmann vor lauter Geschäften keine Muße hat, Mensch zu sein. Ein solches Programm würde nicht Treue bewahren gegen den Geist der großen deutschen Vergangenheit, der den primären Sinn der Musik niemals in jenen Zwecken des alltäglichen Lebens sah, sondern im kontemplativen Erfassen tiefer Weltgehalte, im Erhobensein der seelischen Haltung, in der Gestaltung und Verinnerlichung des Charakters, in sachlicher Ergriffenheit, die Teil und Faktor menschlicher Größe ist.

Dieser Sinn aber kann sich nicht erfüllen durch den Umgang mit durchschnittlichen Musikstücken, sondern durch die Hingabe an hochwertige Kunstwerke, und nicht durch ein Halb-Hinhören auf Musik wie auf eine akustische Atmosphäre, während die zentrale Aufmerksamkeit etwas anderem gilt, sondern durch innere Sammlung und ungeteilte Hinwendung auf die Sache, sei es im häuslichen Studium, im gemeinschaftlichen Musizieren oder bei einer musikalischen Aufführung.

Das ganze Volk zu solcher Musik, zu solchem Musizieren, zu solchem Musikleben zu führen, ist das Leitbild der deutschen Musikpflege. Ihm entsprechend haben sich führende Persönlichkeiten, besonders die Führer der Reichsmusikkammer wiederholt geäußert. Man müsse den heutigen Zustand überwinden, in dem sich für die überragende Menge aller Deutschen das Musikleben in der Kenntnis einiger Volkslieder und Choräle, einiger Marsch- und Tanzmusik und dem gelegentlichen Hören vom Rundfunkdarbietungen erschöpfe. Das Volk müsse immer wieder auf die Herrlichkeiten seiner Musik, auf ihr vertieftes Verstehen und Erleben hingewiesen werden. Die Kunst sei nicht nur für die sogenannten höheren Schichten bestimmt. Das Ideal Richard Wagners müsse zur Wirklichkeit werden, und die Nationalsozialisten würden darüber wachen, daß unsere deutsche Kunst schließlich Allgemeingut unseres ganzen Volkes werde.

Das Ziel als Problem

Das Ziel einer musikalischen Hochkultur des ganzen Volkes ist ideal und erhaben, aber wenn jemand es mit der Quadratur des Zirkels oder mit Utopien wie dem „Übermenschentum der größtmöglichen Zahl“ vergliche, so wäre das nicht verwunderlich. Jedenfalls würde er dem Problem noch eher gerecht werden als Illusionäre, die es vertuschen und weiter keine Schwierigkeiten in ihm sehen. Denn wie sollte es jemals ein Volk geben können – so könnte er argumentieren – ohne eine Mehrheit von Menschen, welche die Sorge um das tägliche Brot oder die Anstrengungen ihrer Berufsarbeit vom halbwegs angemessenen Erleben eines Kunstwerks fernhalten, ohne Amüsierpöbel und philiströse Satt-Bürger, ohne unmusikalische Laien usw.? Und zeige sich die Unmöglichkeit, jenes Ziel zu erreichen, nicht deutlich genug in den Mißerfolgen der musikalischen Volksbildung, etwa der Arbeiter- und Schülerkonzerte? Sei es denn nicht wahr, was Kulturkritiker von der frühgriechischen Antike bis zur Gegenwart im wesentlichen übereinstimmend über die breite Masse gesagt haben, über „Banausen“, „Amusoi“, „Vulgus“, Bildungspöbel, Amerikanismus, demokratische Zivilisation, barbarisches Rundfunkhören usw.? Die Ausbreitung edelster Kunst scheitere an der Unzulänglichkeit der Aufnehmenden. Immer wieder erlebe man, daß Menschen, die jahrelang Rundfunk, Konzerte und Opern hören, trotzdem jedes tiefere Musikverständnis vermissen lassen und daß es nicht musikalische Werte, sondern oft banalste Äußerlichkeiten sind, die ihnen am meisten zusagen (wie Richard Strauß in seinem berühmten Essay schön geschildert hat).

Wenn es uns trotzdem falsch zu sein scheint, die Hoffnung auf Erreichung des Ziels oder mindestens auf wesentliche Annäherung aufzugeben, so im Hinblick auf die Ereignisse des letzten Jahres, in dem vieles zur Wirklichkeit wurde, was vorher als kaum möglich galt; sodann im Hinblick auf die gegenwärtige deutsche Situation, die der Lösung des Problems günstiger ist als jede Zeit zuvor, schließlich im Vertrauen darauf, daß gemeinsame sachliche Arbeit das Ziel und die Wirklichkeit, durch deren Gestaltung es erreicht werden kann, erhellen und neue Wege zu ihm ersinnen und durchführen wird. Die Arbeit des Erkennens wird umso notwendiger sein, als unserer Musikpflege eine ausreichende Erkenntnisgrundlage noch bei weitem fehlt. Die Musikwissenschaft hat ihre einschlägigen Forschungen bisher noch sehr wenig zu grundsätzlichen Erkenntnissen ausgebaut, diese Forschungen sind noch wenig bekannt, und die öffentliche Meinung im Musikleben wird noch immer von irrtümlichen Anschauungen beherrscht, die dem Ziele nur abträglich sind.

Eine dieser Anschauungen ist der Glaube, das Ideal brauche gar nicht erst erstrebt zu werden, sondern sei bereits Wirklichkeit. Es ist jener merkwürdige Gedanke, nach dessen extremster Formulierung sämtliche Kunstwerke jedem Angehörigen derselben Nation oder Rasse von vornherein vollverständlich wären, z. B. alle Werke Bachs, Beethovens, Bruckners einem jeden unserer deutschen Volksgenossen. Entgegen ihrer Absicht kann diese Illusion zur öffentlichen Meinung erhoben, der deutschen Kultur erheblichen Schaden zufügen. Sie widerspricht schon elementarsten Erfahrungen, die jeder Musikalische in seinem Bekanntenkreis ungezählte Male machen kann. Sie verkennt das Wesen der Kultur, die keinem Menschen geschenkt ist, sondern immer und zu allererst durch Er-

ziehung und Arbeit erworben werden muß. Sie verführt zu einem verhängnisvollen Dilettantismus und schwächt den Kulturwillen unseres Volkes. Denn wenn sowieso jeder Deutsche die deutschen Kunstwerke versteht, dann braucht er sich ja um ihr Verständnis nicht noch sonderlich zu mühen, und Erziehung zum Verstehen von Musik wäre insoweit sinnlos. Die satte Selbstzufriedenheit einer solchen Anschauung steht im vollkommenen Gegensatz zu deutschem, faustischem, kämpferischem Geist. Die große deutsche Kultur der Vergangenheit ist wahrhaftig nicht dadurch geworden, daß unsere Vorfahren dilettantisch vermeinten, am Ziel zu sein, wenn sie noch am Anfang standen. Kultur muß erkämpft werden, und das Ziel einer musikalischen Hochkultur des ganzen Volkes ist so außerordentlich, daß es gewaltiger Anstrengungen bedarf, um ihm auch nur nahezukommen.

Ein zweiter verbreiteter Irrtum ist die Annahme, daß es in der Vergangenheit Epochen gegeben habe, in denen das Ziel verwirklicht war, die griechische Antike, das Mittelalter, die Zeitalter Luthers und Bachs. Jahrhunderte lang sei die Musikkultur dem ganzen Volke verbunden und die Fülle von Motetten, Kantaten, Orgelwerken usw. allen Gliedern des Volkes zugänglich gewesen. Erst um 1800 habe sich dann eine Kluft zwischen Musik und Volk gebildet, und diese Kluft habe sich immer mehr vertieft bis zum Zustand der letzten Jahre.

Auch diese Anschauung ist verfehlt, schädlich, ungerecht. Sie setzt das Ziel, den musikgeschichtlichen Verlauf und die gegenwärtige Situation in ein falsches Licht. Sie begeht den Fehler, Höchstleistungen früherer Epochen mit Tiefst- und Durchschnittsleistungen der Gegenwart auf einer Ebene zu vergleichen. Sie verallgemeinert und vergänzt (z. B. den Stand der Musikerziehung in den Lateinschulen des 16. Jahrhunderts auf den Stand damaliger Musikerziehung überhaupt; in Wahrheit besuchte aber nur ein kleiner Teil der deutschen Jugend diese Gelehrtenschulen, und die übrigen erhielten teils gar keinen, teils einen höchst mangelhaften Musikunterricht).

Diese spätromantische Ideologie verkennt die unerhörten Schwierigkeiten der Aufgabe, die hohe Kunstmusik und das ganze Volk zu verbinden. Sie verführt dazu, sie zu leicht zu nehmen und gerade dadurch auf immer zu verfehlen. Sie ist ungerecht gegen unsere Gegenwart und Zukunft, indem sie eine vergangene Epoche verklärt. Denn worum es heute geht, ist mehr als Wiederherstellung oder Reform. Zum ersten Mal in der jahrtausendelangen Geschichte der Kunst soll in einem Volk, im deutschen Volk ein Ideal zur Wirklichkeit werden, das von vielen erstrebt, aber noch von niemandem realisiert worden ist.

Wenn das deutsche Volk und seine Führer diese unerhörte Leistung wirklich vollbringen, so werden sie wahrhaftig mehr erreicht haben als einen Zustand, den es in ähnlicher Weise auch früher schon und auch bei anderen Völkern gegeben hätte. Es wird eine weltgeschichtliche Tat sein, die höher steht als alles Verdienst, das ihr jenes Geschichtsbild zubilligen könnte.

Ein Musikleben des ganzen Volkes besteht fast überall. Auch Dörfler, Arme, Unmusikalische singen und hören Musik. Eine musikalische Hochkultur des ganzen Volkes aber hat niemals bestanden und konnte nicht bestehen. Die dafür notwendigen Voraussetzungen waren niemals gegeben. Zur Stützung dieser These, zur historischen Klärung

unserer Lage und zur Besinnung auf die Voraussetzungen einer musikalischen Hochkultur soll die Untersuchung einer Teilfrage dienen. Es handelt sich um die Zugänglichkeit der musikalischen Kunstwerke, also musikalischer Gebilde, die für eine Hochkultur spezifisch sind und sich von bloßen Musikstücken durch Reichtum und Tiefe des Gehaltes und kunstvollen Bau auszeichnen. Dabei ist es gleichgültig, zu welchen Sinnzusammenhängen diese Gebilde gehören, etwa zu „autonomen" oder religiösen oder politischen.

Die äußere Zugänglichkeit musikalischer Kunstwerke

Unter welchen Bedingungen sind musikalische Kunstwerke zugänglich, und inwieweit haben in der deutschen Vergangenheit solche Bedingungen bestanden?

Zugänglichkeit hat eine doppelte Bedeutung: äußere Zugänglichkeit – man bekommt das Werk zu hören oder zu lesen; innere Zugänglichkeit – es ist einem verständlich. Das erstere hängt besonders von wirtschaftlichen, sozialen, räumlichen und technischen Bedingungen ab, das letztere vom Interesse und der Verständnis-Fähigkeit des Aufnehmenden und von der Artung der Werke, besonders der „Einstellung" des Komponisten auf den Empfänger.

Daß ein gewisser wirtschaftlicher Wohlstand zu diesen Vorbedingungen gehört, hat eine idealisierende Geschichtsbetrachtung oft nicht recht gesehen. Naturgemäß müssen zu allen Zeiten einer Hochkultur die meisten musikalisch Gebenden von ihrer Tätigkeit leben und die Empfangenden für die Teilnahme an Aufführungen, für Noten, Instrumente, musikalischen Unterricht usw. etwas bezahlen (sofern dies nicht eine andere Instanz für sie übernimmt, etwa der Staat oder ein Fürst, der wie Friedrich der Große eine Hofoper auf eigene Kosten unterhält und den Bürgern freien Eintritt gewährt, oder eine Kirche, welche ausübende Kirchenmusiker beschäftigt und gegebenenfalls Komponisten beauftragt und entlohnt, wie – um ein großes Beispiel zu nennen – das Konstanzer Domkapitel den Heinrich Isaac für die Komposition des „Choralis Constantinus"). Der Unterschied der Epochen besteht hier nur darin, welche Kreise des Volkes über die wirtschaftlichen Mittel verfügen, um sich Musik zugänglich zu machen. Vom Beginn deutscher musikalischer Hochkultur bis zum späteren 18. Jahrhundert war dies sehr viel teurer als in unseren Tagen und der Besitz sehr ungleich verteilt. Nur der höhere Adel, die Kirche und das höhere Bürgertum sind damals reich genug, um die Kosten für Privatkapellen, Virtuosen usw. aufzubringen, sofern nicht auch sie sparen und sich mit kärglicher Gebrauchsmusik begnügen. Für den größten Teil des Volkes aber, für Dörfler und Städter, gilt, was im 18. Jahrhundert Burney über die deutschen Reichsstädte feststellte: „Wer in Deutschland Musik suchen will, sollte . . . an die verschiedenen Höfe gehen, nicht nach den freien Reichsstädten, deren Einwohner mehrenteils aus unbegüterten, arbeitsamen Leuten bestehen, welcher Genie von Sorgen der Nahrung niedergedrückt wird, welche nichts auf eitle Tracht oder Üppigkeit verwenden können, sondern sich schon glücklich schätzen, wenn sie ihr notdürftiges Auskommen haben".

Musikalische Kunstwerke erklingen (zumal vor dem 16. Jahrhundert, der Frühzeit des Notendrucks und der Blüte altbürgerlicher Kultur) nur an relativ wenigen Orten des Landes – zumeist müßte man also reisen, um sie zu hören – und überwiegend in Privathäusern. Zwar werden Musikstücke in großer Zahl öffentlich musiziert, im Freien,

in Kirchen, in Wirtshäusern, durch Straßensänger, Spielleute, Stadtpfeifer, Schüler, Kleriker, Laien, bei Tänzen, Aufzügen, beim Turmblasen usw. Für öffentliche Aufführungen musikalischer Kunstwerke aber ist prinzipiell die Kirche der einzige Raum, wenn man absieht von der öffentlichen Oper, die für Deutschland vor dem Zeitalter des Singspiels nur an wenigen Orten und nur wenige Jahre lang in Betracht kommt, und von Aufführungen im Freien. Jedoch gibt es künstlerische Kirchenmusik ganz wenig in Dörfern, wenig in kleineren Städten und in reicherem Maße nur in Hauptkirchen großer Städte, z. B. Wien, an Bischofssitzen, einigen Klöstern, Höfen mit eigener Hofkirche, in Städten mit einer guten Lateinschule und Universität wie Leipzig. Im ganzen gesehen, bekommt auch in der Kirche nur der kleinere Teil des Volkes musikalische Kunstwerke zu hören.

Alles andere künstlerische Musikleben ist privat und exklusiv. Das bedeutet, daß Aufführungen und zum Teil auch Noten nicht jedermann zugänglich sind, der sie bezahlen kann, sondern „vornehmen Standespersonen“ vorbehalten sind. Fürstliche Dienstherren nehmen die bei ihnen angestellten Musiker mehr oder weniger für sich in Beschlag. Haydn muß sich gegenüber Esterhazy verpflichten, „sothane neue Compositionen mit niemandem communicieren oder abschreiben zu lassen, sondern für Durchlaucht einzig und allein vorbehalten“ und „ohne gnädige Erlaubnis für niemand andern zu componieren“. Das Musizieren außerhalb des Hofes bedarf besonderer Erlaubnis des Fürsten, was noch Mozart bitter zu spüren bekommt. Zu den Hauskonzerten und dramatischen Veranstaltungen laden einzelne menschenfreundliche Herren auch Personen aus niedern Ständen ein (vgl. Dittersdorf, Selbstbiographie S. 41), für gewöhnlich aber ist nur ein kleiner Kreis der „Noblesse“ geladen, zumal wenn Angehörige der herrschaftlichen Familie aktiv mitwirken; denn vor niederen Leuten sich zu produzieren, gilt nicht als standesgemäß (wie schon in der Antike). Hübsch und bezeichnend ist eine Aufzeichnung des jungen Grafen von Bentheim, die Eigel Kruttge in der Zeitschrift für Musikwissenschaft VI, 24 veröffentlicht hat. Der musikliebende Graf möchte bei einem Besuch in Berlin gern die königliche Kapelle hören. Da jedoch bei den Musikabenden in Sanssouci nur ein kleiner Kreis zuhören darf, findet er trotz seines adligen Standes keinen anderen Weg, als sich hinter das Gartenfenster des Musiksaals zu stellen, um wenigstens von draußen etwas hören zu können. Der König bemerkt ihn jedoch und weist ihn hinweg. Auch Telemann berichtet, wie er einer Berliner Opernaufführung beiwohnte, „von Freunden versteckt, weil nur wenigen der Eingang erlaubt war“. Ebenso bleiben die „Herren Schultheissen, Herren Bürgermeister und andere vornehme Rathspersonen“ unter sich, wenn ihnen „mit allerhand lieblichem Saitenspiel aufgewartet wird“. Und wenn in den Städten Studenten oder Berufsmusiker ein kunstmusikalisches Ständchen bringen oder Lateinschüler zu hohen Festen draußen singen, so doch „nur für den Türen“, „da gelehrte Leut und vornehme Herren innen wohnen“. Wer von der übrigen Bürgerschaft mithört, spielt nur die Rolle des Zaungastes, ähnlich wie das Volk, das sich vor den Gittertoren des Parkes drängt, um zu begaffen, was sich drinnen abspielt.

Nimmt man noch hinzu, daß die außerkirchlichen Vereinigungen, die Kunstmusik pflegten, wie die collegia und convivia musica, geschlossene Zirkel waren und fast nur aus Patriziern, Gelehrten, Studenten oder sonst angesehenen Bürgern bestanden, so erhält man ein ungefähres Bild, wie oft in der alten Zeit der einfache Bürger und gar der Bauer mit musikalischer Kunst auch nur in äußere Berührung kam.

Strukturveränderungen im 18. Jahrhundert

Diese Verhältnisse verändern sich von Grund auf zunächst durch das soziale Geschehen, das, lange vorbereitet, in Deutschland um die Mitte des 18. Jahrhunderts einsetzt und als Aufstieg des Bürgertums nur sehr einseitig gekennzeichnet ist, und dann fortschreitend durch die weiteren politischen Entwicklungen und Revolutionen bis zur Gegenwart. Die ständische Gesellschaftsordnung mit ihren gesellschaftlichen Schranken, Vorrechten und Abgeschlossenheiten wandelt sich in die Klassengesellschaft und schließlich in einen weithin klassenlosen Zustand. Es entstehen das musikalische „Publikum", das sich zunächst aus dem musikfreundlichen Adel und gebildeten Bürgertum zusammensetzt, später jedoch aus Angehörigen aller Gesellschaftsschichten, das öffentliche Konzert- und Opernwesen, Konzertsäle und neue Theater. Der beliebig häufige Besuch der zahlreichen öffentlichen Aufführungen hängt außer von hinlänglichem Interesse und Anzug, nur noch vom Eintrittsgeld ab, und dieses ist relativ gering, da sich die Kosten auf die Zuhörer verteilen, wenn auch noch hoch für die ärmere Bevölkerung. Privatkonzerte bleiben zwar neben den öffentlichen bestehen (zu den älteren Dilettanten-Konzerten werden Zuhörer nur auf persönliche Empfehlung zugelassen und zu den Liebhaberkonzerten des Adels außer den Standesgenossen nur die „vorzüglichsten Personen des Mittelstandes"); und einige Arten von Kunstwerken sind zunächst noch völlig der Haus- und Kammermusik vorbehalten (Klaviersonaten beispielsweise werden erst seit etwa 100 Jahren in öffentlichen Konzerten gespielt.) Allmählich aber werden auch diese Werkarten in das Repertoire der öffentlichen Konzerte aufgenommen.

Und wie die Aufführungen der Musikwerke, so werden auch ihre Notenausgaben immer mehr zugänglich. Durch die Verbilligung des Druckes wird der Kaufpreis immer geringer, und überdies bestehen seit dem 18. Jahrhundert Notenverleihanstalten und öffentliche Bibliotheken, die auch Musikliteratur enthalten. Weiten Kreisen wird das private Studium von Musikwerken dadurch überhaupt erst möglich. Die Verbilligung der Noten und der Instrumente ist dann auch eine Voraussetzung für die Zunahme des häuslichen Musizierens und für den Aufschwung des musikalischen Vereinswesens. Die Liebhaber in den Städten schließen sich zu Liebhaberorchestern zusammen, und immer zahlreicher werden die Gesang- und Instrumentalvereine, in denen künstlerisch musiziert wird, und die nun nicht mehr bloß aus vornehmen Bürgern zusammengesetzt sind. Dazu kommt, daß seit dem 18. Jahrhundert politische Bewegungen es sich bewußt zum Ziel setzen, Kunstwerke möglichst weiten Kreisen zugänglich zu machen. „Erst da beginnt das Zeitalter der Musik, . . . wo die höhere Kunst zum Gemeingut des Volkes, der Nation, ja der ganzen europäischen Zeitgenossenschaft geworden", formuliert Nägeli im Jahre 1809. Auf verschiedenen Wegen suchen neuhumanistische, philanthropische, demokratische, sozialistische Richtungen diesem Ziel zu dienen, durch Volkskonzerte, Arbeitergesangvereine usw. Die breiten Massen des Volkes werden nun nicht nur zugelassen, sondern herangeholt. Und je mehr diese Ideen und Richtungen Einfluß auf den Staat gewinnen, umso mehr sucht dieser dem Minderbemittelten den Zugang zu den hohen Kulturgütern zu erleichtern.

Einfluß der Technik auf die Musikpflege

Von größter Bedeutung sind dann schließlich die neuen Möglichkeiten im Verkehrswesen geworden (besonders für die Konzertreisen, die aus verschiedenen Gründen erst im späten 18. Jahrhundert regelmäßig wurden, während vorher nur der Austausch der Musiker von Hof zu Hof und das Vagieren fahrender Musikanten üblich war), und vor allem die technischen Errungenschaften in der raumzeitlichen Übertragung und Fixierung. Während früher musikalische Kunstwerke nur an verschwindend wenigen Kulturzentren erklangen, können sie nun an jeder Stelle der Erde zu beliebiger Zeit empfangen werden, auch im abgelegensten Dorf, in dem durch die Jahrhunderte hindurch eine Generation nach der anderen gelebt hat, ohne je mit einem Kunstwerk in Berührung zu kommen.

Überblickt man diese Tatsachen und sieht man von einzelnen neueren Rückschlägen ab (Wirtschaftsnot u. a.), so ergibt sich das einfache Bild eines teils stetigen teils ruckweisen Aufstiegs. Ein neues Weltalter scheint begonnen zu haben. Ein Teilziel, um das Jahrhunderte gekämpft haben, ist erreicht. Noch niemals in der Weltgeschichte stand so vielen Menschen der äußere Zugang zu den großen Kulturgütern offen wie in der Gegenwart. Alles hängt nun davon ab, inwieweit diese äußere Zugänglichkeit zu zivilisatorischer Barbarei führen wird und inwieweit zu eigentlicher Kultur. Der Schwerpunkt des Problems hat sich heute ganz auf die Seite der inneren Zugänglichkeit verschoben.

Eine neue Sammlung alter Musik

Karl Wörner

Unserer Gegenwart gebührt nicht ausschließlich das Vorrecht, sich renaissancehaft alte Musik, worunter als Sammelbegriff summarisch die ganze wenig oder gar nicht bekannte Musik von der Zeit der Bachschen Söhne rücklaufend bis ins frühe Mittelalter hinein verstanden wird, neu erworben zu haben. Es ist in den Einzelheiten noch nicht untersucht, aber von außerordentlicher Bedeutsamkeit, wie sich das 19. Jahrhundert, das Jahrhundert des Historizismus, in der Wissenschaft und der Praxis ältere, bis dahin vergessene Musikwerke wieder angeeignet hat und sich im eigenen Schaffen von ihnen befruchten ließ. Persönlichkeiten wie Mendelssohn in der ersten, Brahms in der zweiten Jahrhunderthälfte müßten speziell einmal unter diesem Gesichtspunkt betrachtet werden.

Trotzdem bestehen im Charakter der Renaissance älterer Musik zwischen dem 19. Jahrhundert und der Gegenwart stärkste Gegensätze, die im einzelnen hier nicht aufgezeigt und begründet werden sollen. Mit welchen Forderungen unsere heutige Zeit an die ältere Musik und damit umgekehrt wieder an ihr eigenes Musizieren herantritt, zeigt am deutlichsten von all den zahlreichen (überwiegend guten) Neuausgaben programmatisch und beispielhaft die Sammlung „Antiqua" (B. Schott's Söhne, Mainz). Sie enthält bis jetzt 44 Werke in einer Besetzung von zwei bis zu fünf Instrumenten (auch chorisch). Es sind u. a. die Namen: W. Fr. Bach, L. Boccherini, D. Buxtehude, A. Corelli, G. Frescobaldi, G. Gabrieli, G. F. Händel, J. M. Leclair, W. A. Mozart, G. P. de Palestrina, H. Purcell, K. Stamitz, Th. Stoltzer, G. Ph. Telemann, A. Willaert vertreten.

Wir entnehmen der „Vorbemerkung", die jedem Heft vorausgeschickt ist und die prinzipiellen Angaben über die Grundeinstellung beim Spiel alter Musik enthält, folgende Gedanken: „Subjektive Bezeichnungen und entbehrliche Zitate schaffen ja in

Wahrheit keinen Zugang zu den Kunstwerken der alten Meister: allein ernsthaftes Bemühen um den eigentlichen Gehalt, liebevolles Eingehen auf Anlage und Gestalt der Werke kann jenes persönliche Verhältnis zu der Musik erringen helfen, das – von philologischer Starrheit wie von oberflächlichem Mißverstehen gleichweit entfernt – die Beschäftigung mit alter Musik zu einem fruchtbaren und lebendigen Tun, zu einer auch für den gegenwärtigen und wirklichkeitsnahen Menschen sinnvollen Betätigung macht."

Damit sind die Verschiedenheiten in der Auffassung alter Musik durch das 19. Jahrhundert und unserer Gegenwart deutlich umrissen. Das 19. Jahrhundert bot nur Ausgaben (die großen wissenschaftlichen Gesamtausgaben ausgenommen), in denen das ältere Werk nicht allein dem herrschenden Zeitstil angepaßt, sondern auch dem Spieler unmittelbar mundgerecht gemacht war, so daß er es wie ein zeitgenössisches Werk gleich abspielen konnte, ohne daß er sich um den doch anders gearteten Gehalt des Werkes erst zu bemühen brauchte. Man erinnere sich z. B. der Ausgaben der Klaviersonaten von C. Ph. E. Bach durch Bülow.

Heute stellt das Musizieren, das Eindringen durch das Spiel selber, den Zugang zur alten Musik dar. Aus der Beschäftigung mit dem ursprünglichen Notentext erwächst das ursprüngliche Erleben der Musik, die auf diesem Weg für den Spieler eigentlicher Besitz wird. Der Spieler verwächst damit so eng mit der Musik, der Zeitstil einzelner Epochen wird ihm allmählich zur Selbstverständlichkeit, daß ihm die jeweiligen Spielvoraussetzungen, die zeitlich gebunden sind, in Fleisch und Blut übergehen. Das zu erreichen, hat sich die Antiqua als weiteres Ziel gesetzt und es in der Vorbemerkung kurz so formuliert: „Jede Epoche, jeder Meister, ja jedes Werk verlangt eine eigene Klangvorstellung".

Nach all dem Gesagten ist es klar, daß die Neuausgaben der Antiqua den von zufälligen Irrtümern oder Fehlern des Originals gereinigten Urtext bieten. Hinzufügungen sind lediglich sparsame Stricharten-Vorschläge, die Ausarbeitung des Cembalo-Satzes nach historisch geltenden Gesichtspunkten, kurz andeutende Bezeichnungen der Haupt- und Nebenstimmen im formalen Gefüge. Zur Einführung dienen jeweils kurze, aber treffende Vorworte, die selbst noch detailliertere Hinweise auf die Spielweise geben; jede inhaltliche Deutung ist bewußt vermieden. Der Spieler möge von selbst zu ihr kommen.

Junge Komponisten

3. Werner Egk

Ludwig Lade

Bald nach der Jahrhundertwende ist er geboren. Seine Jugend hat er in Augsburg verbracht, die entscheidenden Jahre so um die Zwanzig herum — sind es wirklich die entscheidenden? — in Deutschland. Dann geht er für zwei Jahre nach Italien. Die Bestimmung zum Musiker ist noch keineswegs deutlich: kein geregelter Studiengang, nicht einmal eine entschiedene Berufswahl; er malt oder zeichnet, skurrile Phantasien, Kubinsche Alpträume, mit selbsterworbener und auf den eigenen Gebrauch zugeschnittener Technik hingesetzt auf Fetzen dünnen Papiers, daneben komponiert er Blasmusiken für die Banda musicale eines kleinen italienischen Nestes — die genaue Kenntnis in der Behandlung der Bläser, die er dabei erwirbt, erweist sich später als sehr nützlich. 1927 kehrt er nach Deutschland zurück und wird Kinokapellmeister, lebt abwechselnd in München, Berlin und wieder in München und bleibt schließlich — sei es, weil der Bayerische Rundfunk inzwischen die Funkbegabung in ihm erkannt hat oder weil er als Süddeutscher sich in Bayern am wohlsten fühlt — in München hängen.

Das seelische Portrait ist schnell aufgenommen: ein Träumer und ein Realist. Milieutheoretiker könnten an ihm die Richtigkeit ihrer Theorie erweisen: das Leben in einer mittleren und in ihrem Äußeren heute noch halb mittelalterlichen Stadt, in der Protestantismus und Katholizismus als zwei sehr lebendige Kräfte dicht nebeneinander hausen, die geistige Aufgerissenheit und Aufgeregtheit der Kriegszeit, von Umsturz und Inflation, Rebellion der Jugend, Ausbruch aus der Bürgerlichkeit, dann zwei Jahre selbstgewähltes Exil, zwei Jahre einer beinahe vollständigen Isolierung, Jahre einer vagen Produktion, der autodidaktischen Selbsterziehung und schließlich — aus der vollkommenen Angewiesenheit auf sich selbst der Sprung in die Praxis. Die Malerei hat er inzwischen aufgegeben — dafür schreibt er jetzt und er schreibt gut. Es wäre überflüssig, davon zu sprechen, wenn es auf der anderen Seite, im Zusammenhang mit seiner Beschäftigung am Rundfunk und mit den Problemen des Rundfunks nicht notwendig wäre, auf die Vielseitigkeit seiner Begabung hinzuweisen — der Funkkomponist muß nicht nur musikbegabt, er sollte von rechtswegen ebenso bild- und wortbegabt sein. Funkkomponist ist er aber bisher mit einer seltenen Ausschließlichkeit gewesen — mit einer Ausschließlichkeit, die allerdings nur den Außenstehenden überraschen kann.

Befragt man ihn darüber, wie er zum Funk gekommen ist, so wird er mit der größten Selbstverständlichkeit antworten: „ich bin zum Funk gekommen, weil ich leben muß — und man muß Aufträge haben, um leben zu können. Warum ich beim Funk geblieben bin? Man schreibt nicht nur für sich selber, es gibt auch für den Musiker so etwas wie eine soziale Verantwortung — die Leute sollten das eigentlich heute besser begreifen als früher. Beim Rundfunk weiß ich ungefähr, für wen ich schreibe — und es ist nicht gleichgültig zu wissen, für wen man schreibt. Hinter jeder Note, die ich als

Hierzu Notenbeilage: Aus der Musik zu Konrad Weiß „Kleine Schöpfung".

Funkkomponist schreibe, steht eine bestimmte Aussage — und was ich da zusammen mit dem Textautor (sofern ich nicht, wie beim „Columbus" vorziehe, mir meinen Text selber zu schreiben) auszusagen habe, das sollen alle verstehen. Das ist bei der Vieldeutigkeit der musikalischen Aussage für den Funkmusiker ein sehr ernsthaftes Problem. Wer sich als Musiker mit dem Funk einläßt, ist von vornherein zur größten Deutlichkeit und Eindeutigkeit verpflichtet. Daß das nicht zu machen ist, indem man sich als Musiker primitiv oder womöglich gar platt und seicht gibt, das ist selbstverständlich — übrigens wäre damit das Problem auch nicht gelöst, sondern nur umgangen. Nein, es handelt sich nicht darum, möglichst kunstlos zu musizieren — den Fehler haben, wie mir vorkommt, sehr oft die Leute aus der Jugendmusikbewegung gemacht mit ihrer Musik für Laien: es handelt sich gewissermaßen darum, auf eine möglichst kunstvolle Weise möglichst einfach zu musizieren. Das Einfachste ist bekanntlich immer das Schwierigste — aber dafür ist man ja schließlich Musiker. Übrigens glaube ich, daß die musikalische Entwicklung als ganzes in dieser Richtung gehen wird — in der Richtung auf Einfachheit und Klarheit, man könnte noch hinzusetzen: auf Tiefe und Wahrheit der musikalischen Aussage. Die geistige und politische Entwickluug des letzten Jahres muß auf die Musik übergreifen, da ist doch ein ganz natürlicher soziologischer Zusammenhang; es wird sich also aufs allerbestimmteste so etwas wie ein neuer musikalischer Stil herausbilden in den nächsten Jahren und wie der ungefähr aussehen wird, das habe ich ja gerade gesagt — übrigens ist das nicht nur selbstverständlich, es ist auch notwendig, sehr notwendig, es ist sogar höchste Zeit. Die Leute von der Neuen Musik (zu denen ich mich ohne weiteres mitrechne — du lieber Gott, was hat man mir nicht alles schon nachgesagt, ein Atonaler soll ich sein — als ob es so was überhaupt gäbe) — die Leute von der Neuen Musik beklagen sich von Zeit zu Zeit, daß sie kein Publikum haben — aber das ist doch nur konsequent. Die Neue Musik — das ist doch nur eine Theorie für musikalische Spezialisten und Einzelgänger, man kann schrecklich viel bei ihnen lernen — aber hat je eine Theorie ein Publikum gehabt? Hindemith? Das ist doch ganz etwas anderes — der war ja immer viel stärker als alle Theorie, übrigens weiß ich auch, er hat sich nie darum gekümmert, er hat bloß Musik gemacht. Sie können das ebenso von allen guten Leuten der Neuen Musik sagen, und es gibt da doch immerhin eine ganze Menge guter Leute.

Ja, warum ich noch beim Rundfunk geblieben bin? Weil ich immer sofort habe hören können, was ich geschrieben habe. Ich habe jederzeit meine Musik auf Klang und auf Wirkung kontrollieren können, schon in den Proben und wenn ich selbst dirigiere — und dafür bin ich ihm dankbar. Das entwickelt die Technik, und ich weiß gern, woran ich mit mir selber bin. Daß ich jetzt wahrscheinlich einmal pausieren werde, beim Rundfunk natürlich nur, das hat seine Gründe: schließlich will man als Musiker auch einmal komponieren, ohne an die Funkwirkung denken zu müssen. Mit den Vier italienischen Liedern habe ich mich schon einmal vom Rundfunk freigemacht, aber auch da habe ich mich bewußt vor eine Aufgabe gestellt, die mir zu bewältigen wert schien — ich wollte einmal praktisch den Versuch unternommen haben, auf welchem Weg sich die Volksmelodik in das Klangsystem der modernen Musik einordnen läßt; und jetzt, bei meinem letzten Auftrag, bei der Musik für die nationalen Festspiele in der Kölner Messehalle, da war es ganz ähnlich wie beim Rundfunk —

nur noch viel interessanter. Auch da war ich durch den Text von Kurt Eggers an eine ganz bestimmte Aussage gebunden und außerdem hatten wir, noch viel mehr als beim Rundfunk, mit einer bestimmten Hörerschaft zu rechnen. Gewissermaßen war es das Problem der Massen-Musik, wenn es so etwas gibt, das dabei zu lösen war – allein schon die Größe des Raums, darin lag eine Schwierigkeit, der ich als Musiker nicht nur von der Instrumentation her, sondern vor allem musikalisch-stilistisch beizukommen versuchen mußte und schließlich haben wir, das heißt der Regisseur Dr. Niedecken und ich, das Laienelement in den großen artistischen Körper der Bühne und des Orchesters hineinzuziehen versucht. Kurzum: das Problem war nach der technischen und nach der formalen Seite gründlich zu überdenken — aber es scheint mir im Augenblick beinahe wichtiger als alles andere, gerade diese Dinge zu überprüfen, wenn sie manchmal auch sehr weit ab von der Kunst zu liegen scheinen – sie führen zuletzt doch zur Kunst und zur Musik zurück."

So ungefähr würde der Musiker Egk sprechen – mit der Unbefangenheit des Autodidakten, als Realist, der seiner Wirkung im voraus sicher sein will und der in diesem Punkt, als Funkmusiker nach keinem anderen als dem selbstverständlichen Grundsatz handelt, daß man zuerst wissen muß, für wen man spricht, damit man weiß, wie man zu sprechen hat — sofern man nämlich überhaupt sprechen kann. Daß er seine Musik aus dem Klanglichen entwickelt, daß das Maximum an Klangwirkung nur erreicht werden kann durch ein Maximum an handwerklicher musikalischer Technik und daß er daraufhin seine Technik immer wieder neu überprüft und zu erweitern versucht — das alles ist für ihn ebenso gewiß, wie daß hinter jeder Musik eine Aussage zu stehen hat – eine Gesinnung. Es wird kaum einen Musiker geben, dem bei so vollkommener Kenntnis der artistischen Möglichkeiten so sehr jeder Sinn für rein artistische Wirkungen fehlt. Es gibt von ihm ein paar Funkstücke, die nicht als Auftragswerke entstanden sind: ein Don Juan (nach einem Text zu einem alten Puppenspiel) und zwei Kinderstücke, die ursprünglich zu einem Zyklus: Äsop 1932 oder 1933 hätten vereinigt werden sollen – in all diesen Stücken, genau so wie im Columbus, spielt die Tendenz, das Didaktische eine Rolle; es sind in einem sehr allgemeinen Sinn Lehrstücke – sie wollen über das Musikalische hinaus noch etwas sagen. Daß sich weiterhin in der Aufeinanderfolge seiner Funkstücke ein guter Teil der musikalischen Funkentwicklung der letzten Jahre widerspiegelt, das ist nur zu begreiflich. Verfolgt man die Richtung, in der diese Entwicklung gegangen ist, so wird man eine zunehmende Verselbständigung der musikalischen Formen und des musikalischen Ausdrucks zu beobachten haben. Ein paarmal hat er, von der allgemeinen Entwicklungsrichtung abgehend, Seitenwege beschritten: im Fall der Hölderlin-Musik (zu einem Hörspiel von Veit Roßkopf) hat er es mit einer Art instrumentaler Kantabilität versucht, und es sind auf diesem Weg ein paar überaus reizvolle lyrische Instrumentalstücke entstanden; in einem anderen Fall, bei dem Heimlichen Reich (Text von Alois Lippl) hat es sich um ein spezielles Funkproblem gehandelt: um die Verbindung von Wort und Musik und zwar auf einem Weg, der im Funk sonderbarerweise noch nie begangen worden ist – auf dem Weg nämlich über das Rezitativ. Die Lösung hätte theoretisch richtig sein können, aber praktisch ist sie damals nicht sonderlich geglückt.

Was das alles nun beweist? – Zusammen mit dem sehr aktiven Klangcharakter

seiner Musik, zusammen mit der Unbefangenheit, mit der er an die Lösung praktischer künstlerischer Fragen geht, einen sehr aktiven und beweglichen Geist und einen sehr realen Sinn. Insoweit ist sein Weg heute vielleicht abgeschlossen. Der Träumer Egk – von dem war hier nur einmal die Rede, bei seinen ersten zeichnerischen Versuchen. Daß man ihn dann und wann, in der hochromantischen Färbung gewisser Episoden seiner Columbus-Musik (von der hier schon früher einmal geschrieben worden ist), und in der lyrischen Suite zu Hölderlin, in einem großen Totenspiel zu einem Text von Wiechert auch in seiner Musik zu spüren meint – das ist vorläufig der etwas unkontrollierbare Eindruck Einzelner. Der Musiker Egk ist heute 32 Jahre alt. Und darin und in dem Träumer liegt für diese Einzelnen die Hoffnung und die Wahrscheinlichkeit für eine ganz neue künftige und, wie gesagt, wahrscheinlich sehr überraschende Entwicklung . . .

Blick in Zeitschriften

Die Musik (Berlin) Dezember 1933

Joseph Müller-Blattau: *Der junge Brahms.*

Zeitschrift für Schulmusik (Berlin) Heft 12.

Fritz Jöde: *Der Musikinhalt der Instrumentalpflege im Anfang.*

Zeitschrift für Musik (Regensburg) Dezember/Januar

Robert Possenlehner: *Musikkrise-Kulturkrise.*

(Drei Forderungen: Uebertragung wirklich stattfindender Konzerte aus den Konzertsälen, von Opern aus den Theatern und radikale Einschränkung des Vergnügungsmusikprogramms.)

Wolfgang von Bartels: *Warum Funkkritik?*

Otto Oster: *Werner Egks „Columbus".*

Ludwig Gerheuser: *Gottfried Rüdinger.*

Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst (Göttingen) Heft 11/12

Walter Kiefner: *Kirchenmusikalische Rundschau (Zeitgenössische Kirchenmusik)*

Man muss bedenken, dass die junge Generation unsrer schaffenden Musiker zum grössten Teil nicht unmittelbar von der Kirche herkommt; sie wurde fürs Konzert geschult und sucht erst den Weg zur Kirche, zu der sie, wie fast die gesamte künstlerische Welt der letzten Jahrzehnte, kein lebendiges Verhältnis hatte. Sodann stehen diese Männer noch mitten drin in der Entwicklung auch ihrer Tonsprache. — Zwei Wege werden zu einer neuen Kirchenmusik führen: das demütige Hinhorchen auf das wahrhaft Volkstümliche (das aber mit Parteizugehörigkeit und Abwendung von Artfremdem noch keineswegs erledigt ist, sondern eine ganz neue leibhaftige Volksnähe unserer schaffenden Musiker bedeutet), und die ernsthafte Hinwendung zum Glauben der Kirche. Und es ist das Hoffnungsvolle an dem gegenwärtigen kirchenmusikalischen Schaffen, dass von beidem etwas sichtbar wird.

Die Hilfe (Berlin) 39. Jahrg., Heft 23.

Politische Umschau: *Mitleid mit einem gequälten Wort.*

. . . . dies ist ein deutlicher Fall des manchmal anmutigen, manchmal langweiligen, sehr oft überraschenden öffentlichen Gesellschaftsspiels mit dem Wort „liberalistisch". Das hessische Staatspresseamt stellt fest, dass der Gebrauch des männlichen Amtstitels für eine Ehefrau zu den Sitten „des hinweggefegten liberalistischen Zeitalters" gehört — es macht ihm offenbar wenig Sorge, dass dieser schlechte Stil in den westlerischen Ländern, die noch an Liberalismus krank sind, überhaupt nie herrschte, dass er das typische Restprodukt einer vorliberalen, versauerten, spezifisch deutschen, kleinstaatlichen Ständeordnung ist. Natürlich ist umgekehrt der „Gleichheitswahn", der ständische Gliederung gering achtet und ihren Symbolwert im Titel verkennt, auch liberalistisch. Ein wunderbares Wort! Es ist jetzt auch verwendbar geworden für Zensuren wissenschaftlicher Arbeit und Gesinnung: neben

einer liberalistischen Wissenschaft gibt es die der heroischen Haltung. Der Repräsentant des Liberalismus ist dann — Max Weber. Aber, wenn einer, dann war dieser „Liberalist" eine heroische Erscheinung. Ist solche Trivialisierung des Schlagwortgebrauchs wirklich unvermeidlich? Glauben Privatdozenten, raschere Karriere zu machen, wenn sie das Wort fleissig gebrauchen? In den politischen Reden mag ruhig weiterhin „liberalistisch" das genannt werden, was als hassenswert dargestellt werden soll, aber nicht genauer definiert werden kann, — aber für die geisteswissenschaftliche Auseinandersetzung möchte man dem gequälten Wort ein Moratorium zugebilligt wissen. Die Auseinandersetzung selber wird dadurch gewiss nicht verlieren.

Deutsche Rundschau (Berlin) Dezember

Max Sauerlandt: *Die Brücke zur lebendigen Kunst.*

Mit der Betrachtung des künstlerischen Lebenswerkes Emil Noldes und der Künstler der ehemaligen Dresdner Künstlervereinigung „Brücke", Ernst Ludwig Kirchner, Karl Schmidt-Rottluff, Erich Heckel, Max Pechstein, Otto Mueller, treffen wir auf den Kern des Problems der Geltung und Bedeutung der gegenwärtigen deutschen Kunst . . . . Aber heute droht tiefste Gefahr, dass die Brücke von dem geistigen Wollen dieser schöpferischen Menschen, dieser Überlebenden der ersten Kriegsgeneration zum Heute rücksichtslos abgebrochen wird.

Corona (Zürich) Dezember

Hugo von Hofmannsthal: *„Danae oder die Vernunftheirat".*

Hier wird das Szenarium einer kleinen, heiteren und zauberhaften Oper veröffentlicht, das Hofmannsthal für Richard Strauss skizziert hat. Der Inhalt des dreiaktigen Spiels ist, dass Danae den König Midas zuerst nur wegen seines Reichtums, bald aber um seiner Persönlichkeit willen liebt, sodass sie bei ihm bleibt und ihn aufrichtet, als Zeus dem Midas seinen Reichtum wieder nimmt.

Deutsche Zukunft (Berlin) Nr. 9, 10. Dezember

Hans Lyck: *Italienische Musik in Berlin.*

Aber wenn Italien heute in der Lage ist, die Zahl der ausländischen Konzertgeber in Berlin zum überwiegenden Teil aus seinen Reihen zu stellen, wenn die Verbreitung zeitgenössischer Musik fast mehr an italienischem denn an deutschem Gut zutage fördert: dann erhebt sich dahinter die alte Rivalität nordischer und südlicher Kunst. Wir denken an die Bedeutung der italienischen Frührenaissance im 13. Jahrhundert um Francesco Landino, an die Vorherrschaft der Niederländer im 14. und 15., an die Triumphe der Kunst Palestrinas und Monteverdis im 16. und 17., an die Weltgestaltung der deutschen Instrumentalklassiker im 18. und 19. Jahrhundert. Wir denken daran, dass stets das leistungsfähigste Land seine Musiker in die Welt hinaussendet. Sollte das Pendel im 20. Jahrhundert wieder nach der anderen Seite ausschlagen?

Schweizerische Musikzeitung (Zürich) Heft 1/34

Erich Schmid: *Studie über Schönbergs Streichquartette* (Analyse von op. 7).

Henry Prunières: *Maurice Ravel.*

Ravel ist Revolutionär, aber in seiner Art, welche die seines Meisters Gabriel Fauré ist, und keineswegs in der Art von Berlioz oder Debussy. Diese waren im wesentlichen intuitiv, er ist immer bewusst. Er macht keinen Sprung ins Unbewusste, er nimmt als Ausgangspunkt die klassischen Formen und erneuert sie durch die Kraft seiner Empfindung und durch die Eingebungen seines erfindungsreichen Geistes. Er schliesst sich viel mehr, als man es anzunehmen versucht wäre, an Saint-Saëns an und verdankt sehr wenig Debussy, für dessen servilen Nachahmer ihn die Dummen so lange gehalten haben.

Man kann sich bei Ravel nicht auf den äusseren Schein verlassen. Wenn dieser „Halbspanier" auch eine baskische Mutter hat, er hatte einen Schweizer Grossvater. Nach seinem Namen hat man ihn für einen Juden gehalten, aber der Irrtum einer Zivilbehörde hat in Ravel den den Namen Ravez verwandelt, den noch einer seiner Ahnen trug, der Minister unter Karl X. war.

Schweizer Musikpädagogische Blätter (Zürich) Januar 1934

E. A. H. Eitz' Tonwort im deutschen Schulgesang- und Schulmusikunterricht. (Zitat eines Briefes von Albert Greiner: Im übrigen scheint mir der Streit um c-e-g und bi-gu-la weniger vordringlich als die Aufgabe: dem Jugendgesangunterricht als einem Erziehungsfaktor allerersten Ranges endlich mal höhere und wichtigere Ziele zu stecken als die ihm gemeinigtich landein-landauswärts einseitig zuerkannten.

Anbruch (Wien) November-Dezember 1933

H. H. Stuckenschmidt: *Paul von Klenau „Michael Kohlhaas".*

Ernst Krenek, *Henri Sauguet.*

Es ist viel Trauer in dieser heroischen Maskerade einer Jugend, die noch ein kurzes Weilchen hinter dem Wind bleiben will, und die Trauer arbeitet die abgezehrten Züge toter alter Schönheit noch eindringlicher und rührender heraus als die lebendige sie je strahlen zu lassen vermöchte. Lavendelduft und zarte

Porzellanfarbe, nicht elegisch verflatternd, sondern konzentriert, in heissen, leidenschaftlichen Gesten aufgetragen, sind das Signum dieser Musik. Wir, vom Umbruch der Zeit schnell und rücksichtslos fortgerissen, mussten die Grenzlinie längst überschreiben. In Frankreich, wo die Umformung nach anderen Gesetzen verläuft, werden wir vielleicht noch lange diese zarte und kostbare Nachblüte sehen, zu deren bedeutendsten und anziehendsten Vertretern Henri Sauguet gehört.

La Revue Musicale (Paris) September/Dezember

Unveröffentlichte *Briefe von Chopin*

Henri Prunières: *Die musikalische Renaissance in Italien* (Aus der neuen dreibändigen Musikgeschichte von Prunières).

M. Fedorow: *Mussorgskys musikalische Lehrjahre.*

Ein *Sonderheft* erinnert an die *Opéra-comique* des 19. Jahrhundert mit Studien über *Boieldieu* (Henri de Curzon), *Auber* (Julien Tiersot), *Ferdinand Hérold* (Raoul Duhamel) und *Gounod* (Max d'Ollone). Einige bezeichnende Sätze aus dem Einleitungsartikel von Prunières: „Die Opéra-comique ist zur Zeit ein Opfer des Snobismus der Mittelklassen. Vielleicht hat sie in ihren Augen zu ausschliesslich die Musik, die gesamte Musik repräsentiert. Die Journalisten glaubten, wenn sie Wagner und die klassische Musik feierten, eine charmante Kunst mit Füssen treten zu müssen, die anspruchslos und ausgesprochen französisch ist . . . Dem Fremden ist dieser Snobismus unbekannt. Es ist merkwürdig zu beobachten, wie empfänglich das Vaterland Wagners für unsere traditionellen opérascomiques ist, wie es sie liebevoll aufführt, und, ohne müde zu werden, hört. Man muss über den Rhein gehen, um einer guten Aufführung des „Postillon von Longjumeau" oder des „Fra Diavolo" beizuwohnen.

Der Spuk des Grandiosen, den der Wagnerkult hervorrief, bildete Generationen von Musikern aus, die wie jener Frosch sich aufblähten, bis sie platzten. Chabrier, der liebenswürdige Schöpfer des „Königs wider Willen", wollte der Autor von „Gwendoline" sein! Mehr als ein Musiker, der uns hätte entzücken können, setzte sich in den Kopf, uns zum Erschauern zu bringen, und erreichte nur, dass uns das Gähnen ankam. Es ist an der Zeit, dem entgegenzuwirken. Entgegen dem Anschein ist die opéracomique eine weniger abgebrauchte Form und geschmeidiger als das „drame lyrique" und die Oper. Sie kann sich sehr gut den neuen Notwendigkeiten und dem Geschmack der kommenden Generationen anpassen. Es gibt genug von den Werken der französischen Meister des 19. Jahrhunderts zu lernen, von denen manche bewundernswerte Musiker waren.

Das Dezemberheft ist *Mozart* gewidmet Aus dem reichen Inhalt:

Adolphe Boschot: *In der Werkstatt des Genies.*

Georges de Saint-Foix: *Mozart und die Schulen des Nordens.*

Charles Koechlin: *Mozart als Harmoniker* (sehr feinfühlige Studie).

Pierre de Nolhac: *Mozart in Versailles.*

André de Hevesy: *Die Portraits von Mozart.*

Schöne Bildbeilagen, u. a. Schinkels Zauberflöten-Dekorationen.

Le Menestrel (Paris) Dezember Nr. 48–51

Maurice Bouvier-Ajam: *Die Religion des Wagnerismus.*

La Rassegna musicale (Turin) September/Dezember

Andrea della Corte: *Der Barock und die Musik.* Ueber die Begrenzung des Zeitraumes, den man als eine Ganzheit mit dem aus der Malerei übernommenen Begriff des Barock zu bezeichnen pflegt, besteht bisher noch keine Klarheit. Man ging aus von Wölfflins Begriffsbestimmungen des Barock und der Renaissance und übernahm diese im metaphorischen Sinne auf die Musik. Abgesehen davon, dass durch diese gezwungene und äusserliche Verbindung der bildenden Kunst mit der Musik die Grenzen viel zu weit zurückverlegt wurden, entstanden so ganz falsche Vorstellungen über das Wesen des musikalischen Barock. Der Verfasser geht jetzt einen neuen unabhängigen Weg und sucht aus einer ganzen Reihe zeitgenössischer Zeugnisse für die Wirkung der Musik den musikalischen Schönheitsbegriff des Barock zu eruieren. Die Nebeneinanderstellung der Begriffe zeigt uns, in welcher Richtung sich die Wirkungsabsichten des Barockmusikers bewegen, nämlich auf das Prächtige und Erhabene (il meraviglioso, il grandioso), auf das Erstaunen und die Bestürzung (lo stupore), auf das Schwülstige und Massige (ampolloso, massiccio) und auf das Wunderbare hin (miracoloso). Anstatt den Hörer zu ergreifen, will die Musik nichts anderes als seine Sinne aufpeitschen (colpire i sensi), alles Mittel, die wiederum zuweilen eine gewisse Dürftigkeit der Erfindung verdecken. Wenn man nun die einzelnen Kompositionsformen des 17. Jahrhunderts auf diese Wirkungen hin untersucht, so ergibt sich, dass der Zeitpunkt des Eindringens barocker Elemente je nach der Form verschieden ist. Erst um 1650 kann man allgemein von barocker Musik sprechen. Mit den immer mehr in den Vordergrund tretenden Zugeständnissen an die Masse verliert aber diese Musik allmählich an innerer Kraft, bis sie sich schliesslich nach 40–50 Jahren selbst erschöpft hat.

Mit den oben aufgestellten Wesenseigentümlichkeiten ist aber nicht nur der Barock-Stil als Epoche festgelegt, sondern auch das Barocke in der Musik überhaupt. Auch für die Beurteilung moderner Musik, ganz besonders für Richard Strauss, ergeben sich daraus neue Gesichtspunkte.

The Chesterian (London), November/Dezember

David Ewen: *Musikinstrumente der Zukunft.*

Wenn wir ernstlich an die Schöpfung einer „Zukunftsmusik — einer Musik mit einem neuen tonalen System, mit neuen Intervallen und Leitern, mit neuen Tonwirkungen und Klangfarben — denken wollen, so wird es immer offenbarer, dass diese Musik nicht aus der Feder des experimentierenden Komponisten, sondern aus dem Laboratorium des Wissenschaftlers kommen wird.
Was hat der Wissenschaftler bisher für die Erschaffung zukünftiger Instrumente geleistet? Die Elektrizität wird heute in hervorragendem Masse für die Erbauung neuer Musikinstrumenten-Typen verwendet. Theremins Aetherwellen-Musik — die vor einigen Jahren eine Sensation war und deren Wert inzwischen auch durch die Aufnahme in eines der führenden amerikanischen Orchester (Stokowskis Philadelphia-Philharmoniker) erwiesen wurde — war nur der Vorläufer von zahlreichen anderen elektrischen Instrumenten, welche, soviel scheint jetzt gewiss, die gesamte Musikwelt revolutionieren werden, sowohl bezüglich der Musik, zu der sie die Komponisten anregen werden, als auch hinsichtlich des Orchestertypes, der zur Ausführung dieser Musik geschaffen werden wird.
Eines der interessantesten Instrumente seit Theremins Entdeckung sind Maurice Martenots „Ondes musicales", die nach meiner Ansicht einen guten Schritt über Theremin hinausgehen. Diese „Ondes musicales" sind ein erheblich bedeutsameres Instrument als die Thereminvox. Vor allem ist es zusammenklanglicher Effekte fähig (unser Pariser Referent, der mehrfach Gelegenheit hatte, das Instrument zu hören, bestreitet diese Behauptung); in einer entwickelteren und vollendeteren Form vermöchte es ganz allein ein Rivale unseres sinfonischen Orchesters zu werden.
Noch andere Instrumente verdienen eine Erwägung, die sich ebenfalls der Elektrizität bedienen. Da ist das Trautonium, eine Schöpfung von Dr. Trautwein in Berlin. Das Trautonium — das ebenso wie das Theremin-Instrument nur einstimmig zu spielen vermag — kann den Klang jedes heutigen Orchester-Instrumentes mit der Nachahmungsfähigkeit einer Orgel wiedergeben. Aber das ist, natürlich, nicht die Hauptsache! Viel erheblicher ist der Umstand, dass das Trautonium — anders als unsere jetzigen Instrumente — Intervalle jedes beliebigen Types und von noch so geringer Grösse hervorbringen kann: es vermag unsere Intervalle bis zu einem Sechzehntel zu verkleinern! Es bringt Klangfarben hervor, die unser Ohr nie vernommen hat. Seitdem ich das Trautonium gehört habe, bin ich überzeugt, dass es das Gebiet des musikalischen Ausdrucks unendlich erweitern wird, dass es Landschaften des Klanges eröffnen wird, die im Augenblick selbst der wildesten Phantasie noch unzugänglich sind.

The Sackbut (London) Dezember

Ralph Hill: *Einige Nachkriegs-Kritiker.*

Jeffrey Pulver: *Brahms und der Doktortitel.*

Weshalb Brahms den musikalischen Doktortitel, den ihm die Universität Cambridge anbot, ablehnte, den philosophischen Doktor der Universität Breslau jedoch annahm, das ist eines der zahlreichen psychologischen Rätsel, welche diesen genialen Komponisten zu einem interessanten Studienobjekt machen.

Horace Shipp: *Das Theater als politische Kinderstube.*

The Musical Times (London) Dezember/Januar

W. S. Drew: *Eine individuelle Stellung zur Kunst.*

Insofern der Wert jedes Kunstwerkes letztlich von der Wirkung abhängt, die es auf denjenigen ausübt, an den es gerichtet ist, muss jeder ehrliche Mensch, der eine Bildergalerie oder einen Konzertsaal betritt oder sich hinsetzt, um ein Gedicht zu lesen, seinen eigenen kritischen Masstab bereits zur Hand haben. Denn wenn er nicht weiss, ob ihm das, was er sieht, hört oder liesst, gefällt, so ist es nicht recht erfindlich, wer es ihm eigentlich sagen soll, wenn sich auch eine ganze Menge von Leuten bereit finden werden, ihm zu sagen, was ihm gefallen müsste.

Feste: *Blick in die Zukunft.*

Archibald Farmer: *Ein neues Gebiet für Komponisten.*

Eva Mary Grew: *Der Humor in der Musik.*

Revue musicale Belge (Brüssel) November

Paul Gilson: *Wagner und die musikalische Kritik.*

Es besteht ein beklagenswerter Mangel an Büchern über Wagners Musik und insbesondere über ihre Technik — praktisch gibt es eigentlich fast überhaupt nichts, abgesehen von Lorenz' feinen Studien über die Struktur des „Ring" und des „Tristan" und von zwei oder drei kleinen Schriften, die meist veraltet sind. Ein Gesichtspunkt, der herausgehoben werden müsste, ist der, dass Wagner kein absoluter Musiker war, sondern stets in Theaterbegriffen dachte. Statt immer von seinen Septimen und Nonen und seiner Chromatik zu reden, sollte man einmal zeigen, dass immer — selbst in den Vorspielen — Struktur und Aufbau von psychodramatischen Erwägungen bestimmt sind.

Neue Bücher über Musik

Ernst Friedrich Schmid

Carl Philipp Emanuel Bach und seine Kammermusik. *Bärenreiter-Verlag, Kassel*

Die Kammermusik E. Bachs hat lange im Schatten seiner eigenen Klaviermusik gestanden. Mit dieser falschen Stellung und Einschätzung räumt das vorliegende Buch gründlich auf, das seinen Interessenkreis von Anbeginn sehr weitgreifend anlegt. Was der Riemann-Schüler Karl Mennicke in seinem bekannten Buche in trefflicher Weise für das friederizianische Berlin der Brüder Graun geleistet hat, wird für den genialsten Kopf des Kreises vom Verfasser nach Notwendigkeiten unserer heutigen Erkenntnis und Methode weitergeführt. Nach einem Überblick über die musikästhetische Situation stellt das inhaltreiche zweite Kapitel E. Bach in Beziehung zur Musikanschauung seiner Epoche und zu einer Reihe ihrer bekannten Persönlichkeiten, wie Diderot, Gerstenberg, Mozart, Neefe . . . . Die eigentliche musikalische Szene öffnet Schmid in einer Weise, daß nichts von dem feinen und fein abgestimmten Zusammenspiel zwischen den persönlichen Kräften des Genius und den allgemeinen zeitstilistischen Mächten verloren geht. In der dem kammermusikalischen Schaffen Bachs vorbehaltenen Abteilung marschiert eine stattliche Anzahl von bisher entweder gar nicht oder nur ungenau bekannten Werken des Meisters auf. Ein sehr wertvoller bibliographischer Anhang, gute Bildbeilagen und umfangreiche Notenbeispiele bereichern dieses ausgezeichnete, mustergültig angelegte und durchgeführte Werk der E. Bach-Forschung.

Werner Danckert

Ursymbole melodischer Gestaltung. *Bärenreiter-Verlag, Kassel*

Zu den Ursymbolen des Tonwerkes ist die Forschung schon auf verschiedenen Wegen vorgestoßen. In bedeutsamster Weise auf dem Gebiete der Ornamentik, also dort, wo die Tonkunst in ihren knappsten und kürzesten Bedeutungsformen zu tönendem Schweigen zu erstarren scheint. Im Ornament erlischt die pulsierende Kraft des formenden Individuums und an die Stelle der lebenden Form tritt die symbolhafte Formel. Hier ist nun nicht die Rede von dieser Formsymbolik, sondern von der Gegenform; von der in den lebenden Formen der Musik schwingenden Ursymbolik. Mit der Stilkunde und Stilpsychologie, die sich mit dieser Problematik beschäftigen, verbündet sich neuestens die musikalische Typenforschung, der in G. Beckings Buch „Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle“ ihr erstes bedeutendes Werk erstand. An die Methode und Probumstellung Beckings knüpft die vorliegende typologische Arbeit W. Danckerts an, die sich die Durchforschung der Personalstile aus sechs Jahrhunderten zur Aufgabe macht. Ihre Arbeitsvoraussetzung ist das Verhalten der Komponisten – in der Haltung der bekannten drei Typen der Rutz-Nohlschen Lehre – zu dem wechselnden Auf- und Niederschwingen in der runden Kurve, der Urform des Melos. Dem ersten Schaffenstypus ist diese melodische Urgestalt der „*Kreislauf*“, als gerundete, schwingende, niemals zielstrebig vorstoßende Entfaltung. Dem zweiten Typus hingegen bieten sich die melodischen Urkräfte vorwiegend als Widerstände, „an deren Überwindung sich sein persönliches Ethos entzündet“. Dem dritten Typus sind die einzeln tönenden Ereignisse ein verhältnismäßig untergeordnetes, bruchstückhaftes Geschehen, „gegenüber dem großen kosmischen Rhythmus, der in erhabener Gleichförmigkeit das All durchwaltet“. An Hauptvertretern dieser drei Typen aus den verschiedenen Musikepochen zeigt der Verfasser sowohl ihre personalstilistische Haltung auf, wie die Beziehung des einzelnen zu seinen geistigen wie stilistischen Hintergründen. Die Fülle der Beispiele ermöglicht es dem Verfasser, die typologische Arbeitsweise breit aufzurollen, und sie — was sehr beachtlich ist — in terminologischer Hinsicht zu verfeinern. Da die Analyse selbst nie dem Einzelfall gilt, sondern dem Typischen und Symbolischen, vermag sie zu weitschwingenden Ergebnissen zu gelangen. Das tritt etwa in dem Bach gewidmeten Abschnitt hervor, in dem Danckert gegenüber der jüngst so sehr in den Vordergrund gerückten, rein „linearen“ Auffassung die Bedeutung der „relativen“ Selbstständigkeit des Motivischen hervorhebt. Die eigentliche Bedeutung des Buches – wie die der typologischen Forschung überhaupt – ersehe ich darin, daß sie die Stilforschung vor Fallstricken warnt, indem sie sie beständig in engster Verbindung mit der *Dynamik des Schöpferischen* hält. E. B.

Walter Krüger

Das Concerto grosso in Deutschland. *Kallmeyer, Wolfenbüttel*

Die Blütezeit des Concerto grosso in Deutschland reicht ziemlich genau von 1700 bis 1750. Sehr fruchtbar dürfte aber das Schaffen auf diesem Gebiet auch damals nicht gewesen sein, wenigstens sind, wie der Verfasser angibt, heut nur etwa 200 Werke bekannt. Der Verfasser hat sich mit ihnen eingehend beschäftigt und gibt im Anhang des Buches eine katalogische Übersicht. Danach entfallen gleich dreißig Konzerte auf Telemann, wobei man sich natürlich

weniger darüber zu wundern hat, dass es so viel, als vielmehr darüber, daß es so wenig sind; denn an Solokonzerten hat dieser fruchtbarste Produzent der Musikgeschichte über 140 geschrieben. Warum in Deutschland das Concerto grosso weniger gepflegt worden ist als etwa das Solokonzert oder die Orchestersuite, dafür gibt der Verfasser einige Gründe an, die aber nicht recht überzeugen können. Wichtiger wird sein, daß es nur einer verhältnismäßig kleinen Hörerschaft angemessen war. Von den Arten damaliger Orchestermusik setzt es beim Hörer mit am meisten an Sachverständnis voraus und bietet dem Laien, der nach Tanzrhythmen und Virtuosität verlangt, relativ wenig.

Über die genetischen Zusammenhänge teilt Krüger viele gute Beobachtungen mit, u. a. über die Vorgeschichte des Concerto grosso in Italien und den überragenden Einfluß Corellis und Vivaldis auf die deutschen Komponisten. Bachs Brandenburgische Konzerte, für uns die größten Repräsentanten der Gattung, waren für deren Entwicklung von geringer Bedeutung und zu ihrer Zeit kaum bekannt. Themen und Formanlagen des Concerto grosso sind (wie bei jeder echten Gattung) stark traditional, namentlich in der frühen Zeit. Von den Satztypen nennt der Verfasser u. a. das bekannte hymnische Largo in 3/2, fortspinnungsmäßig bei Corelli, liedhaft bei Händel. Und von den melodischen Grundzügen, welche die Thematik der Kanzonen und Konzerte beherrschen: Einfacher oder variierter Abstieg von der Quint zur Tonika; Repetition und Umspielung der Quint (des Reperkussionstones); Abstieg in Ligaturen und unaufgelösten Dissonanzen. Wesen und Geschichte der Gattung, im ganzen gesehen, sind allerdings weniger gut herausgearbeitet. Wie in den meisten gattungsgeschichtlichen Arbeiten wird an den Werken zu wenig das behandelt, was ihnen als Vertretern der Gattung eigen ist, und zuviel von den Stilelementen, die sich auch in anderen Gattungen finden. Es zeigt sich immer wieder, daß es not tut, neue systematische Untersuchungen darüber anzustellen, was das eigentlich ist, eine musikgeschichtliche Gattung oder ein Traditionszusammenhang.

Wertvoll und z. T. ausgezeichnet sind die einzelnen Beobachtungen über den Stil, z. B. über die Bedeutung des Kontrastes; über Steigerung und Zuständlichkeit; über Gleichzeitigkeit und Nacheinander im Konzertieren; wie in Spätwerken Telemanns und bei einigen andern Meistern Akkorde und farbige Klänge oft den Primat haben vor den melodischen Konturen; wie im Lauf des 18. Jahrhunderts gegenüber der kontinuierlich strömenden Fortspinnung im Hochbarock die Abschnitte selbständiger werden und sich eine Folge geschlossener, liedhafter Gebilde ergibt usw. Wo allerdings der Verfasser nicht über konkrete Einzelobjekte, sondern über größere geschichtliche Zusammenhänge spricht, übernimmt er gelegentlich verschwommene und inhaltsarme Begriffe wie: Organischer Stil, Rationalistisch, Formalistisch, Statik und Dynamik, Musikalischer Sturm und Drang, subjektive und objektive Musik. Solche Begriffe, die vor lauter Unbestimmtheit und Abgegriffenheit schon gar keine rechten Begriffe mehr sind, taugen wenig zur Charakteristik geschichtlicher Tatbestände. Wie die meisten wissenschaftlichen Spezialschriften leidet schließlich das Buch ein wenig darunter, daß die auch für Nichtspezialisten interessanten Ergebnisse nicht genug hervorgehoben und daß komplizierte unschöne Termini gebildet werden, die weder der Erkenntnis noch dem Verständnis dienlich sind, z. B. Tuttithesis, Entpathetisierung, Tutti-Themenvordersätze, Chorantithetik, Kanzonenthemen-Urlinie, Chorisch-Solistischer Gegensatz. Eine Volkstümlichkeit der Wissenschaft, die auf Kosten der Sache ginge, ist gewiß völlig abzulehnen. Umso mehr aber sollte man sich überall da, wo es die Sache erlaubt, auf den Leser einstellen und sich seinem Interesse und Verständnis anpassen. Die großen Zukunftsaufgaben der Wissenschaft machen dies zu einer unbedingten Forderung. W. W.

Der Rundfunk als Ausnahme

Walter Steinhauer

Da auf den Konzertprogrammen die Werke unserer jüngeren Komponisten augenblicklich kaum mehr erscheinen, muß es mit umso größerer Dankbarkeit begrüßt werden, daß wenigstens einige Rundfunksender sich an Uraufführungen heranwagen. Und zwar hat sich da eine Praxis herausgebildet, die sehr zweckmäßig ist: man wählt für solche Musiksendungen, die auf ein breiteres Verständnis und auf ein normales Interesse nicht ohne weiteres rechnen können, die spätesten Sendezeiten, oft also die Stunde zwischen 23 und 24 Uhr. Dies bringt den Vorteil mit sich, daß hauptsächlich wohl nur die wirklich aufnahmebereiten und besonders gutwilligen Hörer vor den Lautsprechern

wachen, während der Großteil der bloß Unterhaltungsbedürftigen, der über anspruchsvolle Kammermusik nur schelten würde, schon brav im Bett liegt. Hauptsächlich ist es der Leipziger Sender, der unter dem Motto „Hört eure Zeitgenossen" solche mitternächtlichen Konzerte veranstaltet. Die dort aufgeführten Komponisten waren in den letzten Wochen: Karl Hoyer, Georg Kiessig, R. A. Kirchner, Edwin Komauer, Carl Lafite, Fred Lohse, Günther Raphael und Hermann Wennig. Auch der Münchner Sender brachte kürzlich eine nächtliche Kammermusikstunde mit zwei gar nicht zahmen Streichquartetten von Karl Marx und Lukas Böttcher. Königsberg sendete als zeitgenössische Komponisten: Besch, Brust, Max Donisch, Arnold Ebel, Otto Frickhoeffer, Hermann Pillney, Ernst Schliepe, Hermann Unger und Richard Wetz. Der Berliner und der Deutschlandsender vermeiden die Hauptverkehrszeiten dadurch, daß sie neuere Werke meist in die Nachmittagsstunden verlegen. Unter neueren Komponisten werden hier allerdings vornehmlich Meister wie Strauß und Reznicek oder Reger und Busoni verstanden, aber immerhin wurden auch einige Werke jüngeren Datums gespielt: z. B. die Klaviersonatine von Ernst Pepping, ein stark hindemithierendes Streichquartett von Kurt Fiebig, und von Robert Oboussier die 25 Klavier-Abbreviationen, in denen sich der Autor zu den Stilprinzipien von Schönbergs op. 19 mit gutem Erfolg bekennt.

In noch viel engerer Verbindung zur Zwölftönemusik stand eine Veranstaltung des deutschen Kurzwellensenders: nachts zwischen 2 und 3 Uhr wurden drei Holzbläsermusiken von Norbert v. Hannenheim uraufgeführt. Bei diesem Konzert waren ja nun allerdings die normalen Empfangsmöglichkeiten so weitgehend ausgeschaltet, daß die Veranstaltung für die deutsche Hörerschaft so gut wie völlig verloren ging. Es wäre also zu hoffen, daß die Sendung auf einer mittleren Welle und zu etwas gelegenerer Zeit wiederholt wird, denn es wäre doch jedenfalls bedauerlich, wenn moderne Kompositionen, die als Uraufführungen und somit als heutige deutsche Kulturleistungen nach Amerika gesendet wurden, in Deutschland selbst nicht zur Diskussion gestellt werden sollten. Daß aber überhaupt schon Musik gesendet wurde, die sich mehr oder weniger stark von Schönberg beeinflußt zeigte, ist zugleich auch bemerkenswert hinsichtlich einer anderen und sehr ernsten Frage, zu deren Beantwortung zwei weitere Sendungen einen Beitrag lieferten. Im Rahmen einer „Stunde der Nation" veranstaltete der Deutschlandsender einen Deutschen Balladen-Abend. Als erste Nummer des Programms wurde Schumanns Vertonung des Belsazar von Heinrich Heine gesungen. In einer der Reichssendungen, die zur Feier der 10 jährigen Wiederkehr des 9. November 1923 veranstaltet wurden, erklang unter dem Motto „Das heroische Lied" unter anderem Schuberts „Atlas", dessen Text bekanntlich gleichfalls Heine dichtete. Nun ist Heine gewiß eine nicht in allen Stücken erfreuliche Erscheinung. Indessen, es ist nicht zu leugnen, daß unsere großen romantischen Liedmeister viele seiner Verse ihren Kompositionen zugrunde gelegt haben, daß Heine Strophen dichtete, die zu deutschen Volksliedern werden konnten wie etwa „Ich weiß nicht, was soll es bedeuten" oder wie das Frühlingsgedicht „Leise zieht durch mein Gemüt liebliches Geläute", dessen in Deutschland volkstümliche Melodie ja überdies von Felix Mendelssohn stammt. Es würde nun jedenfalls eine innerlichste Entlastung bedeuten, wenn die genannten Rundfunkübertragungen, die an exponierter Stelle und in betont nationalen Zusammenhängen geschahen, als ein Zeichen dafür aufgefaßt werden könnten, daß die Erkenntnis wieder aufdämmert, die Grenzen und

der Reichtum unserer deutschen Kultur seien durch noch andere und geistigere Faktoren bestimmt als nur durch rassisch-physiologische.

War die Übertragung der Hannenheim'schen Musik nur sehr schwer zu empfangen, so fand dagegen eine weitere Sendung mit moderner Musik in vollster Öffentlichkeit, nämlich im Rahmen einer „Stunde der Nation" statt: das Kölner Funkorchester spielte einige Werke von westdeutschen Komponisten, und zwar von Balthasar Bettingen, Hermann Erpf, Ottmar Gerster, Wilhelm Maler und Eduard Wintermeier. Besonders das „Orchesterspiel" von Wilhelm Maler war einem frischen und unpathetischen Musikantentum entsprungen.

Zusammenfassend läßt sich also feststellen, daß zwei Gruppen neuerer Komponisten zu Gehör kommen: die konservativen Spätromantiker und die allerjüngste, noch nicht abgestempelte Avantgarde. Jedoch die Anreger und Vorbilder dieser Allerjüngsten, die hört man nicht! Namen wie Hindemith und Strawinsky fehlen gänzlich (von einer einzigen Ausnahme abgesehen: kurz vor Weihnachten wurde allerdings ein Werk Hindemiths aufgeführt – die Tuttifäntchen-Musik). Wenn nun aber ihr Stil auf dem Umwege über ihre Jünger stillschweigend akzeptiert wird, dann sollte man es doch den Wegbereitern selbst nicht als ein schweres Verbrechen zur Last legen, daß sie ein paar Jahre älter sind und nur deswegen schon während der berühmten 14 Jahre ihre Erfolge hatten.

„Operetten" oder Dauerhaftigkeit des Surrogats

K. H. Ruppel

Jedes Jahr um die Weihnachtszeit taucht auf den Berliner Theaterplakaten ein Wort auf, das es anderswo nicht gibt. Es heißt „Welturaufführung" und ist eine Erfindung der Rotters. Es ist das Zeichen dafür, daß nach der Generalumwälzung im Berliner Theaterleben noch eine Gattung von Bühnenstücken übriggeblieben ist, die auch heute noch eine Tabu-Zone für den Rotter-Geist sein kann, für das zum Teil aufwändige, zum Teil powere Gemächte aus albernen Texten und schlechter Musik, das moderne Operette heißt und ein offenbar unabtragbarer Restbestand jenes bürgerlichen Theaters ist, das noch zu Weihnachten 1932 mit einer Galapremière „Ball im Savoy" im Großen Schauspielhaus die Fiktion einer wenigstens gesellschaftlichen Bedeutung aufrecht zu erhalten suchte, nachdem seine grundsätzliche Bedeutungslosigkeit schon allenthalben erwiesen war. Die Operettendirektoren von 1933 aber können jenen Abend nicht vergessen. Sie nehmen auf ihren Vorankündigungen immer noch ein Weltinteresse für Theaterstücke in Anspruch, um die sich bereits in Kottbus oder Bitterfeld kein Mensch mehr kümmert. Sie versenden immer noch, die Dosis an Sensationellem vorsichtig steigernd, tägliche Pressenotizen über das bevorstehende Ereignis. Sie pumpen sich immer noch aus allen Opernhäusern zwischen Wien und Hamburg, mit Vorliebe aus staatlichen, die Sängerinnen und Sänger zusammen, nachdem das Geschäft mit Tauber und der Alpar nicht mehr ganz risikolos ist. Sie halten den alten Methoden die Treue. Sie arbeiten wirtschaftlich und betriebstechnisch natürlich sauberer als die

Cloaca maxima des Rotterschen Theaterkonzerns; aber propagandistisch und dramaturgisch haben sie das Rotter-System restlos übernommen.

Dramaturgie der Operette: man hat, indem man das schreibt, das Gefühl, mit Kanonen nach Spatzen zu schießen. Wer nimmt schon die Operette ernst? Das Publikum, dessen einzige musikalische und theatralische Unterhaltung sie ist. Die bescheiden verdienenden Angestellten, die kleinen Geschäftsleute, die sich wochenlang überlegen, ob sie nun am ersten Weihnachtsfeiertag in „Clivia", in die „Lockende Flamme" oder in das „Lachende Florenz" gehen sollen, Leute also, deren seltene Theatereindrücke immer wieder von denselben Surrogaten bestimmt, von denselben Fiktionen genährt werden. Denn das ist das Kennzeichen der „modernen" Operette etwa von der „Lustigen Witwe" an, daß sie Ersatz ist: Ersatz für die psychologischen Konflikte des Musikdramas, Ersatz für die emotionalen Erregungen seiner Musik. Die „zeitlose" Wirkung der klassischen Wiener und der burlesken Operetten Offenbachs besteht – von der freilich sehr ins Gewicht fallenden Genialität der Musik einmal abgesehen – darin, daß sie aus den nicht „ersetzenden", sondern eigenwüchsigen mimischen, parodistischen und travestistischen Elementen des Theaters gebildet sind. Die Liebespaare der „Schönen Helena" und der „Fledermaus" sind nur zeitliche Abwandlungen der ewigen Lustspieltypen, die in den frühen höfischen Scherzspielen Shakespeares ebenso vorkommen wie in der spanischen Komödie oder in der Commedia dell' arte, und was sind der König Menelaus oder der Gefängnisdiener Frosch anderes als Nachkömmlinge der Shakespeareschen Einfaltspinsel und Konstabler oder der Buffonen des achtzehnten Jahrhunderts? Gerade an diesen komischen Rollen haben Generationen von Schauspielern gearbeitet, aber ihre Wirkung ist immer die gleiche, – wie die der Rüpelszenen im „Sommernachtstraum" immer die gleiche ist, weil sie aus dem theatralischen Urstoff des mimischen Witzes herkommt.

Die „mondäne", in Wahrheit aber typisch bürgerliche Operette des zwanzigsten Jahrhunderts, die etwa mit Lehárs „Graf von Luxemburg" schon in allen typischen Zügen festliegt, enstammt einer Geisteshaltung, die die Freiheit und Souveränität des Witzes völlig verloren hat. Der Bann, in den das Wagnersche Musikdrama die Zeit geschlagen hatte, wirkt sich in der Operette darin aus, daß sie nicht mehr die Freiheit findet, seine tragischen Spannungen zu parodieren – wie das Spiel von Pyramus und Thisbe die heroische Tragödie parodiert – sondern daß sie sie übernimmt, um sie zu banalisieren. Sie ist das Reich der Pseudodramatik, der Ersatzkonflikte für die seelischen Spannungen des Musikdramas. Wer sich vom Verhängnis mythischer Gestalten nicht erschüttern lassen mag, will wenigstens den Liebesschmerz des mondänen Paares im „tragischen Finale" des zweiten Operettenaktes genießen. Wer die unglückliche Liebe zwischen Tristan und Isolde zu echauffierend findet, der will wenigstens um Viktoria und ihren Husaren bangen.

Der Irrtum, das parodistische und travestierende Element auf der Bühne müsse in einer Zeit, die das kultische und heroische Theater zu ihrer Losung gemacht hat, zersetzend wirken, ist heute sehr verbreitet. Aber das ändert nichts an der Tatsache, daß die Idee des heroischen Theaters nicht durch den Witz, der sich seinen Inhalten gegenüberstellt, sondern durch die Banalisierung seiner Inhalte durch unechte Spannungen und verlogene Gefühle verletzt wird. Gerade dieser wohlklingende Schwindel der durchschnittlichen Operette ist nicht harmlos. Gerade dieser Anspruch ernstgenommen zu

werden, gerade dieses Sich-selbst-ernstnehmen, hat die Gattung so unerträglich gemacht, übrigens gefördert durch eine Kritik, die auch den musikalischen Wert der Operette meist darnach einschätzte, wie weit sie Opernehrgeiz erkennen ließ. „Die Musik des Herrn X. strebt aus den seichten Niederungen des Amüsements empor zu den nachhaltigeren Werten der Oper“; das war ein Satz, der, bezeichnend in seiner Unempfindlichkeit gegen Gattungs- und Formgrenzen, in mancherlei Nuancen fast in allen Operettenkritiken von Lehár bis Paul Abraham wiederkehrte und nicht wenig zum Emporkommen jener Surrogatoperetten beigetragen hat, die gleicherweise eine Verfälschung der ernsten wie der heiteren Musik auf dem Theater bedeuten. Ein Mann, dessen musikalischer Produktion mindestens Geschmack und technisches Können nicht abzusprechen sind, Eduard Künneke, scheint selbst etwas Ähnliches zu spüren, wenn er sein neues Stück „Die lockende Flamme“ (uraufgeführt im Theater des Westens) ein „romantisches Singspiel“ nennt. Die Musik zu dieser Geschichte von der spanischen Tänzerin Dolores, die als Gast in Berlin die berühmte Freundschaft zwischen E. T. A. Hoffmann und Ludwig Devrient zu sprengen droht, ist für die Operette nicht schlagkräftig genug und für die Oper zu kurzatmig. Es ist ein Zwitter aus melodramatischem Schmalz und Ansätzen zur Keßheit, in dem ein hübsch gesetztes Flotowsches Mädchenensemble neben pseudopathetischen Opernarien und Revuecouplets steht. Die Ambition geht nach „Hoffmanns Erzählungen“, aber die stilistische Einheit, die Offenbach beim Sprung von der Operette zur Oper geglückt ist, bleibt Künneke versagt.

Immerhin ist dieses vierstündige, mit Seelenkämpfen und Künstlerschmerzen beladene Stück ein Meisterwerk gegen jene völlig indiskutable „große Ausstattungsoperette“ des Metropoltheaters „Das lachende Florenz“, zu der ein Italiener, Renato Ugo Raffaelli, die Noten geschrieben hat. Wenn die Heldin dieses Stücks, die jugendliche Katharina von Medici ihre Feste feiert, ihrer Umgebung Angst vor heimlichen Giftmorden einjagt oder ihre Freundinnen auspeitschen lassen will, so weiß man, woher das kommt: es ist der Ausverkauf, die Verrammschung des schäbig gewordenen Glut- und Sinnenzaubers der veristischen Renaissance-Opern, dem hier ein letzter fadenscheiniger Glanz angebügelt werden soll. Eine überlebte Opernform wird noch einmal ausgebeutet. Die Gefühlssurrogate der sentimentalen Operette sind durch Leidenschaftssurrogate ersetzt, da es sich hier nicht um ein idyllisches, sondern um ein rauschendes Milieu handelt. Es ist immer der gleiche Aspekt nach einer höheren Kunstform, deren Wirkungsmittel konfektioniert, ins Billige und Banale gewandt werden.

Auch die dritte „Welturaufführung“ der Weihnachtswoche, Nico Dostals „Clivia“ (Theater am Nollendorfplatz) ist nach dem gleichen Schema zugeschnitten. Hier wird das abgenutzte Motiv der Scheinheirat, aus der dann später doch eine Liebesehe wird, dadurch „aktualisiert“, daß der Mann, der sie mit der Filmdiva Clivia eingeht, ebender Präsident einer südamerikanischen Republik ist, der durch eine Intrigue der Filmgesellschaft gestürzt werden soll. Aber er ist bereit, um der vaterländischen Pflicht willen auf die Geliebte, die natürlich ahnungslos in die Schurkereien ihrer Gesellschaft geraten ist, zu verzichten: das Entsagungsmotiv ist mit dem des opferwilligen Patriotismus verbunden. Dostals unbedenklich reißerische Musik hat immerhin den einen Vorzug, daß sie über all diese falsche Tragik rasch und sozusagen mit den notwendigsten Floskeln hinweggeht und sich im übrigen durchaus dem Stil der amerikanischen Tanz-

operette annähert. Aber durch solch einzelnen Versuch wird die Schwerfälligkeit des ganzen heutigen Operettentyps nicht aufgehoben. Das könnte nur durch eine grundsätzliche Wandlung bewirkt werden, die natürlich auch das musikalische Formenbild der Operette entscheidend verändern müßte.

Daß man übrigens auch mit den Mitteln des lebendigen, gegenwartsnahen Theaters Operettenaufführungen machen kann, beweist eine hinreißend graziöse, charmante und witzige Inszenierung von Leo Falls zwanzig Jahre alter „Kaiserin" durch Heinz Hilpert in der Volksbühne. Obgleich das Stück selbst nicht einmal besonders durchschlagend ist, wirkt es durch den komödiantischen Schwung, die unverschmockte Sauberkeit, den Takt der Inszenierung, durch die souveräne Spiellaune der Dorsch und die pikante Anmut der Mannheim wie eine Revolte gegen den verlogenen Gefühlsschwall der heutigen Operette, die das Repertoire der meisten deutschen Bühnen beherrscht.

Der Typus, der übrigens auch durch die Wandlung des Sängertyps vom pointierenden (Massary) zum ariosen (Tauber, Alpar) entscheidend mitbestimmt wurde, zeichnet sich durch außerordentliche Zähigkeit aus. Während im Bereich des Schauspiels der Schwank von der Art der „Spanischen Fliege" oder „Als ich noch im Flügelkleide . . . . . ." deutlich abgewirtschaftet hat, hält sich sein musikalisches Gegenbild offenbar auch über den Zeitwandel hinaus, sogar noch mit den inflationistischen Nuancen des Starbetriebs und der bombastischen Propaganda. Die Gründe dafür können hier nicht im einzelnen vorgenommen werden. Man müßte, um sie klar herauszustellen, die soziologischen und psychologischen Wandlungen untersuchen, denen die Gattung seit den Klassikern Offenbach und Johann Strauß unterworfen gewesen und in deren Verlauf die Operette von einer musikalisch-dramatischen Kunstform zu einem Kunst-Ersatz geworden ist.

Programme in Paris

Walter Storm

Für den, der gelernt hat, an der unbedingten Gültigkeit des Konzertbetriebes zu zweifeln, hat es etwas Überraschendes, um nicht zu sagen: Gespenstisches, mit welcher Selbstverständlichkeit in Paris der Apparat des Konzertbetriebes weiter funktioniert, und zwar ein sehr großer und vielteiliger Apparat. Freilich, er knarrt und hakt auch hier, und nicht nur deshalb, weil die Zufuhr an Geldmitteln durch die in Frankreich nicht seltener als anderswo zitierte „crise" sehr vermindert worden ist. Nichtsdestoweniger darf man sagen – was übrigens dem aufmerksamen Beobachter der französischen Musikpresse und des einschlägigen Schrifttums keine Neuigkeit ist —, daß die soziologische Frage an das öffentliche Musikleben hier noch kaum gestellt ist. Es geht alles, wie es immer ging. Die Form blieb unverändert. Sehen wir zu, wie es mit dem Inhalt steht. Was wird gespielt? Was steht auf den Programmen?

Rückgrat und Kern des Pariser Musiklebens sind noch immer die weekendlichen großen Orchesterkonzerte. Was im Laufe der Woche sich ereignet, das mag schwankend sein, es können sich die „Ereignisse" jagen, es kann auch einmal eine Woche ohne jede Bedeutung geben – aber Samstag und Sonntag, das ist unverbrüchliche Tradition, geben die großen Konzertgesellschaften ihre Matineen. Denn darin unterscheiden sich diese

Veranstaltungen „gesellschaftlich" am sichtbarsten von ähnlichen in Berlin, etwa von den Philharmonischen Konzerten Furtwänglers, daß sie alle am Nachmittag stattfinden. Die Desorganisation, wie man das in Deutschland streng aber gerecht nennt, geht so weit. daß bis zu sechs Konzerte am gleichen Nachmittag abgehalten werden. Ich zähle für Sonntag, den 29. Oktober, beispielshalber folgende Konzerte, alle nachmittags: Société des Concerts, Concerts Colonne, Orchestre Symphonique de Paris, Concerts Lamoureux, Concerts Pasdeloup, Concerts Poulet! Es ist kaum vorstellbar, daß selbst die musikfreudigste Stadt und auch in ruhigeren Zeiten dieses Angebot verwerten kann. Es ist unerfindlich, warum man nicht einen Teil dieser Veranstaltungen auf einen Wochenabend legt, an denen oft tagelang keine Orchestermusik zu hören ist. Die Antwort auf diese Frage, wenn man sie zu stellen wagte, was ich niemand raten möchte, wäre: daß es immer so gewesen ist und daß man deshalb keinen Grund einsähe, warum es anders werden sollte. Aber das rührt an tiefere Dinge, von denen hier nicht die Rede ist.

Überwältigend groß ist der Anteil der deutschen Musik an den Programmen. Man wird getrost sagen dürfen, daß in diesem Punkt erfreulicherweise keine Politik einen Wandel zu schaffen vermag, denn ich kann mir nicht denken, daß in Paris jemals mehr deutsche Musik gespielt worden ist als in diesen Wochen der anhebenden Saison 1933/34. Führen wir den Beweis ganz statistisch: schauen wir auf die Programme der sechs oben genannten Konzerte. Das sieht dann so aus:

Société des Concerts: Beethoven, Bach, Liszt. (Drei von vier Komponisten.)
Concerts Colonne: Schubert, Goldmark, Bach, Liszt. (Vier von sechs.)
Orchestre Symphonique: Weber, Brahms, Liszt, Mozart, Wagner. (Fünf von acht.)
Concerts Lamoureux: Italienisches Programm unter Molinari.
Concerts Pasdeloup: „Festival Wagner". Ausschließlich Wagnersche Werke.
Concerts Poulet: Beethoven, Gluck. (Zwei von sieben.)

Leider muß man freilich eine Beobachtung machen, über die auch anderwärts schon so oft, und mit Recht, geklagt worden ist: die Auswahl innerhalb der Klassiker ist äußerst klein. Während Beethoven außerordentlich viel gespielt wird, ist Mozart auf einen recht kleinen Ausschnitt seines Schaffens beschränkt und scheint Haydn ein wenig zu kurz zu kommen. Aber darüber wie auch über stilistische Einzelheiten der Interpretation, welche die deutsche Musik hier erfährt, soll später erst gesprochen werden.

Es versteht sich, daß in allen Konzerten inländischer Musiker das französische Schaffen mit Nachdruck gepflegt wird. Es gibt kaum ein Konzert ohne Debussy oder Ravel, die hier längst zum Rang von „Klassikern" emporgehoben sind. Wer gewohnt ist, diese beiden Komponisten nur als selten zu hörende Outsider der Programme zu kennen (was sie beispielshalber in Deutschland doch unbestreitbar sind), wird darüber zunächst erstaunt sein. Tatsächlich scheinen Debussy und Ravel bereits im musikalischen Bewußtsein des Pariser Publikums verankert zu sein. Nichts wäre indes verkehrter, als daraus eine besondere Bereitwilligkeit der Hörer für das, was man gemeinhin „moderne Musik" nennt, ablesen zu wollen. Diese besteht — leider — auch hier durchaus nicht. Die avantgardistische Musik hat einen schweren Stand, in das offizielle Musikleben dringt sie nur selten und eigentlich ohne Folgen ein. Sie muß also in kleinere, private Zirkel flüchten, die naturgemäß am Geldmangel leiden; selbst die „Sérénade", die in der vorigen Saison sich so tatkräftig der Jungen angenommen hatte, ist bisher nur mit einer Veranstaltung hervorgetreten.

Für die Richtigkeit dieser Erkenntnisse sei noch ein konkreter Fall herangezogen. Die Lamoureux-Konzerte, die sich unter ihrem ständigen Dirigenten Albert Wolff größter Beliebtheit erfreuen, setzten vor einiger Zeit ein rein französisches Programm an. Nun, ein ausschließlich französisches Programm für ein Orchesterkonzert, das bedeutet, wenn man nicht gerade Berlioz oder Franck spielt, unweigerlich: ein modernes Programm. (Aus diesem Umstand, daß eigentlich alle große sinfonische Musik in Frankreich jüngeren Datums ist, mag sich die Stellung Debussys und Ravels erklären.) Wolff dirigierte: eine sehr hübsche, anmutige, handwerklich überaus saubere Suite von Chabrier, den man bei uns gar nicht kennt und der in dieser „Suite Pastorale" etwas von einem primitiveren, altmodischen Mahler hat. Dann: die drei herrlichen Nocturnes von Debussy und vom gleichen Autor ein wunderbar zartes, melodisch reiches Frühwerk: „Le demoiselle élue". Weiter: die dritte Sinfonie von Roussel, ein großartiges, stellenweise wildes und hartes Werk, das aber niemals auch nur einen Takt lang seine große Kultur des Klanges aufgibt. Roussel besticht hier wiederum durch sein fast einzigartiges Talent, den klassizistischen Stil so zu formulieren, daß er niemals stereotyp wird, daß er niemals in eine Schematisierung der Melodik oder der Form entartet. Beschlossen wurde dieses Programm mit Dukas' Bravourstück, dem „Zauberlehrling".

Und das Publikum zu einem solchen Programm? Genau so, wie man es in ähnlichen Fällen auch anderwärts kennt: eine volle Galerie, viele „Fachleute" mit Partituren — und ein leeres, nicht sehr interessiertes Parkett.

Die Beispiele ließen sich mehren, und es hat nicht den Anschein, als ob die fortschreitende Saison an diesem Gesamteindruck viel ändern würde. Im öffentlichen Konzertbetrieb läßt man sich nur selten auf das Experiment ein, das ganze Programm mit Novitäten zu füllen. Selbst wenn man ein „Festival" Honegger gibt, der doch ohne Zweifel von den Mitkämpfern der einstigen „SIX" heute der anerkannteste ist, kann man in der Salle Pleyel gleich beim Vorverkauf die beiden Ränge schließen: für die Musikfreunde, die sich wieder einmal den „Roi David" anhören möchten, genügt das Parkett, das bei Menuhin niemals ausreichen würde. Im übrigen ist man nichtsdestoweniger dankbar (obwohl die Aufführung durch die Concerts Siohan zwar sehr ehrlich, aber nicht eben hervorragend ist), dieses eigenartige und im guten Sinn des Wortes: moderne Oratorium einmal wieder zu hören. Hier ist Honegger die angestrebte Synthese zwischen dem farbig-barocken Ausdrucks-Stil und einer klassizistischen Bändigung voll gelungen, deren nicht selten gewaltsame Bindung in seinen späteren Werken oft zu wenig überzeugenden Kompromissen geführt hat.

Eine Veranstaltung wie diese ist jedoch die Ausnahme. Im allgemeinen hilft man sich so, daß man neue Partituren in alte Programme einreiht. Wenn Toscanini an einem Abend ein paar französische und italienische Zeitgenossen (übrigens mehr „vorfaschistische") aufführt, entschädigt er die Pariser schnell am anderen Tag mit einem Wagner-Abend. Einen wirklich fortschrittlichen Italiener, den jungen Petrassi, kann man bei Molinari hören. Seine Eigenart ist immerhin noch inaggressiv genug, um hingenommen zu werden, während eine Aufführung des „Wunderbaren Mandarin" von Bartók (in Konzert-Suitenform) allerhand Unwillen erregt. Mit diesen Fakten muß jeder rechnen, und so kann auch der junge Dirigent Abravanel, dem sicherlich der Sinn nach

anderen Programmen stünde, drei Chansons aus Weills „Silbersee" nur zwischen Beethoven und Schumann plazieren.

Es ist eine Stagnation, unter der selbst Strawinsky zu leiden hat. Es ist aber keine Frage, daß ihr auch wieder bewegtere Abende folgen werden. Von den großen Konzerten freilich ist — hier wie überall — wenig zu hoffen. Der neue Auftrieb kann auch diesmal sich nur wieder aus bescheidenen Anfängen entwickeln.

Kleine Berichte

Fortner-Uraufführung in Basel

Umgeben von *Schönbergs* zweitem Streichquartett op. 10 in der Orchesterbearbeitung und den Variationen über ein Thema von Purcell op. 32 des Schweizers Albert *Moeschinger* gelangte im Rahmen eines Abonnementskonzertes des Basler Kammerorchesters Wolfgang *Fortners Konzert für Streichorchester* zur Uraufführung. Paul Sacher, der für eine makellose Wiedergabe besorgt war, hat die Entstehung des Werkes angeregt. Ein höchst erfreuliches, knapp geformtes, dennoch aber inhaltsreiches Stück ist durch diesen Anstoß entstanden. Vier kurze Sätze lösen sich ab, stark verschieden jeder von den anderen, und doch alle durch ein festes Band zusammengehalten. Einem kraftvoll einleitenden Allegroteil folgt ein „Lied" überschriebenes Andante, das sich in feinen Lyrismen ergeht. Ein geistvolles Intermezzo bringt Entspannung vor der wuchtig abschließenden Fuge. In der Satzreihung also eine Symphonie in kleinem Format, im Gehaben aber viel eher ein Concerto grosso, wenn sich der Verfasser nicht mit Recht gegen die Bezeichnung „grosso" wehren würde. Dennoch wird man erinnert an diese frühe klassische Form durch die Behandlung des Klangapparates. Solo und tutti lösen sich kontrastierend ab, wobei es von eigenem Reiz ist, daß der zweiten Sologeige noch dankbarere Aufgaben gestellt sind als der ersten und dem Cello. Auch sonst holt Fortner aus den Streichern, ohne in Äußerlichkeiten zu verfallen, alle möglichen Klangwirkungen heraus. Rhythmische Einfälle sorgen für Belebung und in jedem Thema steckt ein guter Gedanke. Und dies alles, ohne daß den Ausführenden übermäßige Schwierigkeiten zugemutet würden. Die Aufnahme der Première war überaus herzlich; mehrmals mußte sich der anwesende Komponist bei den Hörern bedanken.

Hans Ehinger

Wiener Musikherbst

Zwei Ereignisse sind für das bisherige Wiener Konzertleben dieser Saison charakteristisch: das Erscheinen Otto *Klemperers* am Dirigentenpult der Philharmoniker und das Auftreten einer neuen Instrumentalvereinigung, des *„Wiener Konzertorchesters"*. Klemperer, der große Publikumserfolge erzielte, hat bis jetzt nur klassische Werke aufgeführt, wichtigere Taten auf dem Gebiet der Moderne sind von ihm wohl erst im Frühjahr, nach seiner Rückkehr aus Los Angeles zu erwarten. Das Wiener Konzertorchester ist aus der vorjährigen Gründung Scherchens hervorgegangen und hat sich heuer neben einer Reihe bedeutender Gastdirigenten Alexander *Zemlinsky* als ständigen Leiter verschrieben. Die jungen Musiker des Orchesters sind ganz besonders eifrig bei der Sache und sind jetzt die einzigen, die in Wien ständig neue Musik pflegen. Zemlinsky brachte bis jetzt an neueren Werken *Hindemiths* II. Klavierkonzert (Solist: Eduard *Steuermann*) und eine wundervolle Aufführung von *Mahlers* „Lied von der Erde". Unter *Monteux* wurden Werke von Debussy und Ravel gespielt, Kurt *Adler* brachte Janaceks „Sinfonietta" und Carl *Bamberger* die Uraufführung einer „Kleinen Tanzmusik" des sehr begabten Wieners Herbert Zipper.

Eine neue Möglichkeit technischer Musikwiedergabe

Im Konzert Bambergers stellte sich die ausgezeichnete Geiger in Cecilia *Hansen* nach langer Zeit wieder dem Wiener Publikum mit großem Erfolg vor. Hoffentlich halten der jetzige Fleiß und Ernst bei dem „Wiener Konzertorchester" an, dann hat es begründete Aussicht ein gewichtiger Faktor im Wiener Musikleben zu werden.

Die Staatsoper hat bisher außer der mit großem äußeren Erfolg aufgenommenen *„Arabella"* und einem schwachen Ballettabend nur wenig Interessantes geboten. Für Ende Februar wird uns aber die Uraufführung von Ernst Kreneks Karl V. in Aussicht gestellt. *Ch.*

Das Tonband

Seit Jahren hört man immer wieder von gewissen Verfahren, die es sich zum Ziel gesetzt haben, neue technische Grundlagen für die mechanische Wiedergabe von Musik und Sprache zu finden. Auf diesem Gebiet scheint die am meisten zukunftversprechende Erfindung das kürzlich in verschiedenen Ländern der Öffentlichkeit übergebene „Tonband" zu sein. Dieser nahe Verwandte des Klangfilms bietet eine Reihe neuer praktischer Vorteile, auch gegenüber der Schallplatte.

Das Aufnahmeverfahren, der wichtigste Bestandteil dieser Erfindung, ist eine Kombination der Festhaltung auf der Platte und der Tonfilmaufnahme. Ein völlig undurchsichtiges, aus einer neuartigen Masse hergestelltes Band wird an einem scharfen Stift vorbeigeführt, der auf elektro-magnetischem Wege von den durch ein Mikrophon aufgenommenen Schallwellen in Schwingung versetzt wird. Dieser Stift schneidet das wandernde Band in zwei gleiche Teile, sodaß beide Schnittkanten, oben und unten, die den Schwingungen des Stiftes entsprechenden Verzahnungen aufweisen. Damit ist die Aufnahme beendet und beide Bandhälften sind ohne weitere Vorbereitungen zur Wiedergabe zu verwenden.

Die Klangwiedergabe erfolgt mit Hilfe eines Lichtstrahls, der die erwähnten Verzahnungen abtastet. Die Umwandlung dieses optischen Vorganges in Schallwellen erfolgt nun auf dem bekannten, elektrooptischen Wege. Die neu gewonnenen Schallwellen setzen, nach erfolgter Verstärkung, einen Lautsprecher in Tätigkeit.

Die Vorteile dieses Verfahrens sind klar. Zunächst spielt die Länge der Musikstücke und Vorträge keine Rolle; außerdem fällt das umständliche und zeitraubende Pressen der Schallplatten fort, beziehungsweise das Entwickeln und Kopieren des auf dem üblichen Wege hergestellten Filmbandes. Die gesamte Aufnahme- und Wiedergabe-Apparatur findet je nach Ausführung, in zwei bis drei Handkoffern Platz und kann mit wenigen Griffen gebrauchsfertig gemacht werden. Die Handhabung selbst erfordert keine Vorkenntnisse.

Abgesehen von der Möglichkeit müheloser Aufnahmen für private Zwecke wird das Tonband auf zwei Gebieten eine wichtige Rolle spielen können. Zunächst im Musikunterricht, wo es klingende Beispiele sowie Aufnahmen zwecks Kontrolle und Selbstkritik zu liefern imstande ist. Ferner ganz besonders im Bereiche des Rundfunks, da dieser immer mehr dazu übergeht, wichtige Darbietungen für eine spätere Wiedergabe oder für Archivzwecke festzuhalten.

Zur Darstellung der Handlichkeit des Tonbandes sei noch bemerkt, daß die Spieldauer einer Bandspule mit einem Durchmesser von 15 cm derjenigen von sechs doppelseitigen Schallplatten entspricht. Die Klangwiedergabe entspricht allen Anforderungen: die Lebensdauer des Bandes soll theoretisch unbeschränkt sein. Für die gewerbliche Verbreitung ist die Vervielfältigung der Aufnahmen durch ein besonderes photographisches Verfahren vorgesehen.

A. L.

Notizen

Werke und Aufführungen

Die *Berliner Staatsoper* bereitet für Januar Zemlinskys *Kreidekreis* (musikalische Leitung Robert Heger, Regie F. L. Hörth) vor.

Generalintendant *Meißner* hat für die Städtischen Bühnen in *Frankfurt a. M.* die Uraufführung von *„Münchhausens letzte Lüge"*, Oper von Hansheinrich Dransmann, angenommen und wird das Werk im März 1934 herausbringen.

Medea, die zweiaktige Oper von C. H. *Grovermann*, ist vom Deutschen Nationaltheater *Osnabrück* zur Aufführung im Februar angenommen worden.

Richard *Strauß* hat bereits den ersten und zweiten Akt seiner neuen Oper *„Die schweigsame Frau"* fertiggestellt. Der Text seines neuen Werkes stammt von Stefan *Zweig* und ist frei nach einer Tragödie des altenglischen Dichters Ben Johnson geschrieben. Im Mittelpunkt der heiteren Handlung steht ein Mann, der kein Geräusch, besonders nicht Musik, verträgt.

S. W. *Müllers* „Heitere Musik" für Orchester hatte kürzlich bei den Aufführungen in Dresden und Darmstadt großen Erfolg. Im Januar wird das Werk in Flensburg, Hamburg (Furtwängler), Kassel und Königsberg aufgeführt.

Generalmusikdirektor Ernst *Wendel* dirigierte das IV. Philharmonische Konzert in *Hamburg* mit außerordentlichem Erfolg, wobei namentlich seine Orchestration des Präludium und Fuge von J. S. Bach in D dur für Orgel einen tiefen Eindruck hinterließ.

Auf dem Musikfest der Internat. Gesellschaft für neue katholische Kirchenmusik, das kürzlich unter sehr großer Beteiligung auch von ausländischen Kirchenmusikern in *Aachen* stattfand, wurden u. a. neue Werke von Hermann *Schroeder*, Ettore *Desderi*, Hans *Lang* und G. F. *Ghedini* aufgeführt.

Von Wolfgang *Fortner* kam in Basel unter Sacher ein neues Konzert für Streichorchester zur erfolgreichen Uraufführung; die nächste Aufführung findet demnächst in *Mannheim* statt.

Innerhalb eines Konzertes der Nürnberger K. Z. M. wurde eine Cellosonate von Erich *Rhode* erfolgreich erstaufgeführt. Ausführende: Eduard *Dathe* (Cello) und Dr. H. *Eckert* (Klavier).

Karl Hermann *Pillney* wurde eingeladen, in Berlin mit den Philharmonikern seine Bearbeitung der Regerschen Bachvariationen für Klavier und Orchester zu spielen.

Hermann *Reutters* Kantate *„Der glückliche Bauer"* wird auf der diesjährigen Sängerwoche des Deutschen Sängerbundes in Nürnberg zur Aufführung gelangen.

Personalnachrichten

Nach *Karl Muck* verläßt nun auch *Eugen Pabst* die Hamburger Philharmonie. Generalmusikdirektor Eugen Pabst hat nahezu zwölf Jahre als Leiter des Philharmonischen Orchesters gewirkt und sich große Verdienste um das Hamburger Musikleben erworben.

Generalmusikdirektor Dr. *Raabe* hat an den Oberbürgermeister der Stadt Aachen das Gesuch gerichtet, vor Beginn der neuen Spielzeit, also zum 1. September 1934, in den Ruhestand treten zu dürfen. Raabe wirkt seit 1920 in Aachen. 1924 wurde er Honorarprofessor für Musik an der Technischen Hochschule.

Der Preußische Ministerpräsident Goering hat auf Vorschlag des Generalintendanten der Preußischen Staatstheater den Ersten Staatskapellmeister Staatsrat Dr. *Furtwängler* zum *Operndirektor* ernannt.

Prof. Dr. Fritz *Stein*, bisher kommissarischer Leiter der Staatlichen Akademischen Hochschule für Musik in Charlottenburg, ist zum Direktor der Anstalt ernannt worden.

Die Württ. Hochschule für Musik in Stuttgart hat mit Beginn des Wintersemesters eine Chorleiterklasse unter Leitung von Professor Dr. Hugo *Holle* eröffnet, die eine umfassende Ausbildung auf allen Gebieten des Chorleiterwesens aushebt.

Karl *Höller* wurde als Lehrer für Orgel, Harmonielehre und Korrepetition an die Staatl. Akademie der Tonkunst in München berufen.

Dr. Hans *Költzsch*, der bisherige Opernregisseur der Essener städtischen Bühnen, wurde als Leiter der Opernschule an die Mannheimer Hochschule für Musik und Theater berufen.

Professor Bruno *Hinze-Reinhold*, der bisherige Direktor der Staatlichen Hochschule für Musik in Weimar, hat in Berlin eine Klavier-Ausbildungsklasse am Konservatorium der Musik Klindworth-Scharwenka übernommen.

Verschiedenes

Der Organisationsplan der *Reichsmusikkammer* ist, wie in Ergänzung der bisherigen Mitteilungen jetzt zusammenfassend bekannt gegeben wird, folgendermaßen angelegt: An der Spitze der Reichsmusikkammer stehen Richard *Strauß* als Präsident, Wilhelm *Furtwängler* als Stellvertreter des Präsidenten und Heinz *Ihlert*, Geschäftsführer. Es sind acht Berufsstände oder Fachverbände vorgesehen: a) Berufsstand der Komponisten, Führer Dr. Richard *Strauß*; b) Fachverband Reichsmusikerschaft (Prof. Dr. h. c. *Havemann*), gegliedert in Fachschaft 1: Orchestermusiker, Fachschaft 2: Ensemblemusiker, Fachschaft 3: Musikerzieher, Fachschaft 4: Kapellmeister und Solisten, Fachschaft 5: evangelische Kirchenmusiker,

Fachschaft 6: katholische Kirchenmusiker; c) Reichsverband für Konzertwesen (Hans *Sellschopp*, Lübeck, Geschäftsführer Dr. *Benecke*), gegliedert in Fachgruppe 1: Ernste Musik, Fachschaft 2: Unterhaltungsmusik, Fachgruppe 3: Konzert- und Vortragskunstvermittluug; d) Reichsverband für Chorwesen und Volksmusik (Prof. Dr. Fritz *Stein*), gegliedert in Fachgruppe 1: Chorwesen, Fachgruppe 2: Volksmusik; e) Deutscher Musikalienverlegerverein; f) Reichsverband der deutschen Musikalienhändler; g) Arbeitsgemeinschaft zur Förderung des deutschen Instrumentengewerbes; h) Phono-Gilde (Fachverband für Schallplattenherstellung und -handel).

Die nächstjährigen *Bayreuther Bühnenfestspiele* werden vom 22. Juli bis 23. August stattfinden. Der Spielplan umfaßt 6 „Parsifal"-Aufführungen", 4 „Meistersinger"-Aufführungen und 3 Ring-Zyklen. Dr. Richard Strauß wird wie im vorigen Jahr die musikalische Leitung des „Parsifal" übernehmen. Die Kräfte der vorjährigen Festspiele werden fast ausnahmslos wieder zur Mitwirkung herangezogen werden, u. a. die Herren: Andrésen, Bockelmann, Burg, Eugen Fuchs, Janssen, Kremer, List, Lorenz, Prohaska, Fritz Wolff, Zimmermann und die Damen: Berglund, Martha Fuchs, Heidersbach, Leider, Maria Müller, Onégin.

Die Berliner Philharmoniker treten Mitte Januar unter der Leitung von Wilhelm *Furtwängler* eine mehrwöchentliche Auslandsreise an, die durch England, Belgien und Holland führt. Nach dem Besuch einiger deutscher Städte, worunter auch ein Konzert im Leipziger Gewandhaus stattfindet, sind die Künstler zu neun Konzerten in England verpflichtet, drei davon in London, die übrigen in der englischen Provinz. Auf der Rückreise finden Konzerte in Brüssel, Antwerpen und im Haag statt, und mit dem Besuch von Elberfeld, Essen und Bielefeld schließt die Reise.

In *Berlin* wurde eine vom Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht in Verbindung mit der Reichsmusikkammer, dem Reichsbund Volkstum und Heimat und dem NS-Lehrerbund veranstaltete *Musikmesse* eröffnet, die der Propaganda für Haus- und Schulmusik im Sinne der modernen musikerzieherischen Prinzipien dient. Ein vorbildliches Material wurde in vorbildlicher Übersichtlichkeit ausgestellt, von alten, wieder modern gewordenen Instrumenten bis zu Arbeiten aus Berliner Schulen. Über die Veranstaltungen, die im Zusammenhang mit der Musikmesse stattfinden, wird noch zu sprechen sein.

In den Weihnachtstagen kehrte die vom Erbprinzen *Reuß* geleitete *Deutsche Musikbühne* von ihrer ersten diesjährigen Auslandsreise zurück, die sie mit großem Erfolg in Libau, Riga, Reval, Helsingfors und Kopenhagen beendet hat. Die Deutsche Musikbühne gab in den ersten Januartagen in Berlin einige Vorstellungen und trat dann eine größere Rundreise an, die sie zunächst in den Westen Deutschlands führte.

Der von der *Emil Hertzka-Gedächtnisstiftung* in Wien alljährlich zu verteilende Preis wird in diesem Jahre in der Höhe von 1500 Schillinge für ein Orchesterwerk in der Spieldauer von etwa 20 Minuten für kleines oder mittleres Orchester ausgeschrieben. Die Einreichungen haben bis spätestens 15. Februar 1934 an das Sekretariat der Stiftung, Dr. Scheu, Wien I, Opernring 3, zu erfolgen. Jury: Alban Berg, Oswald Kabasta, Ernst Krenek, Franz Schmidt, Erwin Stein, Anton Webern und Egon Wellesz.

Der Reichsverband Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer teilt mit, daß seit dem 1. Januar seine sämtlichen Mitglieder in die Reichsmusikkammer eingegliedert sind und in den Fachverband Reichsmusikerschaft (Präsident: Professor Gustav Havemann) zur Fachgruppe III, Musikerzieher, gehören. Das Büro ist Berlin W 57, Zietenstraße 27.

Das „*Kurzgefaßte Tonkünstler-Lexikon*", begründet von Paul *Frank* und seit der 11. Auflage (1926) neu bearbeitet von Prof. Dr. Wilhelm *Altmann* ging aus dem Verlag Carl Merseburger zu Leipzig in den Verlag Gustav *Bosse* zu Regensburg über. Die 14., stark erweiterte und auf den neuesten Stand ergänzte Auflage befindet sich soeben in Arbeit. Etwaige Ergänzungen und Berichtigungen zu früheren Auflagen oder Gesuche um Aufnahme in die neue Auflage wollen an den Herausgeber, Prof. Dr. Wilh. Altmann, Berlin-Friedenau, Lauterstraße 38/II gerichtet werden.

Ausland

Amerika:

Anläßlich ihres 60jährigen Jubiläums kündigt die von Walter Damrosch gegründete *New Yorker Oratorien-Gesellschaft* für die Zeit vom 1. bis 3. Mai ein *Bach-Fest* an. Man wird zwei Kantaten, das „Magnificat", Orgel- und Kammermusikwerke und, zum ersten Mal in New York, die „Matthäuspassion" ungekürzt hören. Geleitet wird das Fest von Albert *Stoessel*.

Die *Metropolitain Opera* eröffnete die Spielzeit am 2. Weihnachtsfeiertag mit „Peter Ibbetson" von Deems *Taylor*; es folgen „The Emperor Jones" von Louis *Gruenberg*, „Merry Mount" von *Hauson*, „Salome" von Richard *Strauß*. Das amerikanische Schaffen soll künftig stärker berücksichtigt werden.

Ernest *Ansermet* wird ein Debussy-Strawinsky-Fest in *Buenos Aires* dirigieren.

Frankreich:

Hermann *Scherchen* dirigiert im Rahmen der Konzerte der wieder ins Leben tretenden Vereinigung Le Triton in *Paris* den Pierrot lunaire von *Schönberg* und die Geschichte vom Soldaten von *Strawinsky*.

Albert *Roussel* hat eine Musik für Harmoniemusik beendet, die den Titel trägt: A glorious day.

Holland:

Französische Künstler unter Leitung von Pierre *Monteux* führten in *Amsterdam Ravels* „Spanische

Stunde“ und *Lullys* „Acis und Galathea“, bearbeitet von Henri Prunières, auf.

Im *Haag* wurde Händels Oper „*Julius Cäsar*“ zum ersten Mal gegeben.

Die zweite Sinfonie von Henk *Badings* kam in Rotterdam, Amsterdam, Haag und Utrecht mit großem Erfolg zur Aufführung. Die Presse hebt in diesem neuem Werk des jungen Holländers insbesondere die große Gestaltungskraft, die persönliche Note und die wirkungsvolle Instrumentation hervor.

Italien:

Die italienische Regierung hat dem Programm des *III. Internationalen Musikfestes*, das aus Anlaß des Biennale d'Arte in *Venedig* vom 8.—16. September 1934 stattfindet, zugestimmt und hat auch die Auswahl der einheimischen und ausländischen Musiker genehmigt, die an dieser Kundgebung teilnehmen sollen. Von Ausländern werden vertreten sein: Alban *Berg* mit der „Lyrischen Suite“ für Streichquartett; Arthur *Honegger* mit einer Komposition für eine kleine Instrumentalgruppe; Maurice *Ravel* mit drei Gesängen; *Strawinsky* mit einer neuen kammermusikalischen Arbeit; ferner: Constant Lambert, Paul Kadosa, Martinu, Popoff und Szymanowski.

Ernst *Krenek* wurde von der Leitung des Venezianischen Musikfestes eingeladen, eine Oper zu schreiben. Er hat die Einladung angenommen und arbeitet derzeit an der Partitur des neuen Werkes, dessen Text der Mailänder Schriftsteller Dr. Rinaldo *Küfferle* geschrieben hat. Krenek komponiert das Werk in italienischer Sprache.

G. F. *Malipiero* hat eine sinfonische Arbeit beendet, die den Titel „Erste und letzte Sinfonie“ trägt.

Franco *Alfano* hat die Komposition einer neuen Oper „*Cyrano de Bergerac*“ begonnen.

Japan:

Josef *Laska* brachte mit der Takarzuka Symphony Society Hermann *Zilchers* Orchestersuite „Der Widerspenstigen Zähmung“ op. 54b Ende Oktober in Takarzuka mit starkem Erfolg zur Aufführung.

Österreich:

Albert *Bittners* Oper „Der Musikant“ wurde von der Staatsoper in Wien wieder in den Spielplan aufgenommen.

Ludwig *Webers* „Hymnen“ und *Hindemiths* op. 44 „Schulwerk für Instrumental-Zusammenspiel“ wurden durch Julius *Ebenstein* in Wien im Verein für volkstümliche Musikpflege mit großem Erfolg aufgeführt.

Rußland:

M. *Steinbeeg*, Leningrad, arbeitet an einer Eulenspiegel-Oper.

In *Leningrad* gelangte ein neues Klavierkonzert von *Schostakowitsch* zur erfolgreichen Uraufführung.

Schweiz:

Franz Josef *Hirt* gab im Rahmen des Konservatoriums in *Basel* einen Kurs für moderne Klaviermusik. Er wurde ergänzt durch einen Klavierabend von Franz Josef Hirt und zwei Kammermusikabende mit Fritz *Hirt* (Violine) und August *Wenzinger* (Cello). Auf dem Kursprogramm waren Werke von Reger, Pfitzner, Hindemith, Honegger, Debussy und Ravel.

Der junge Berner Kapellmeister Kurt *Rothenbühler* dirigierte im Dezember in Warschau (mit den Warschauer Philharmonikern) und in Wien (mit den Wiener Philharmonikern) Sinfoniekonzerte mit Werken von Schweizer Komponisten (Andreae, Brun, Geiser, Honegger und Schoeck).

Am Luzerner Stadttheater kommt der tragische Einakter „*Das Vermächtnis*“ von Werner *Wehrli* demnächst zur Uraufführung.

In einem Abonnementskonzert des Winterthurer Musikkollegiums brachte Dr. Hermann *Scherchen* eine Sinfonie Nr. 2 des in Holland lebenden Schweizer Musikers Erhart *Ermatinger* (geb. 1900) zur Uraufführung. Der gleiche Abend brachte auch noch die Uraufführung von Walter *Braunfels'* „Schottischer Fantasie“ für Bratsche und Orchester (op. 47) unter des Komponisten Leitung und mit Oskar *Kromer* als Solisten.

Tschechoslowakei:

Der Smetana-Preis, der alle drei Jahre für ein großes Musikwerk verliehen wird, das eigene schöpferische Werte aufweist und in bedeutendem Maße zur Bereicherung der tschechoslowakischen Musik beiträgt, wurde Dr. Josef *Suk* für seine Komposition „Epilog“ zuerkannt, die kürzlich in Prag in Anwesenheit des Präsidenten Masaryk aufgeführt wurde. Der Preis beträgt 50000 tschechische Kronen.

Ungarn:

In einem Festkonzert der Budapester Philharmonie wurde ein neues Werk von Zoltan *Kodály*, Galantaer Tänze für Orchester uraufgeführt. Im gleichen Konzert gelangten Volkslieder von *Bartók* zur ersten Aufführung.

SCHRIFTLEITUNG: DR. HEINRICH STROBEL

Alle Sendungen für die Schriftleitung u. Besprechungsstücke nach Berlin-Charlottenburg 9, Preußenallee 34 (Fernruf J 9 Heerstr. 3378) erbeten Die Schriftleitung bittet vor Zusendung von Manuskripten um Anfrage mit Rückporto. Alle Rechte für sämtliche Beiträge vorbehalten Verantwortlich für den Verlag: Dr. JOHANNES PETSCHULL, MAINZ / Verlag: MELOSVERLAG MAINZ, Weihergarten 5; Fernsprecher: 41441 (Sammelnummer); Telegramme: MELOSVERLAG; Postscheck nur Berlin 19425 / Auslieferung in Leipzig: Karlstr. 10 Die Zeitschrift erscheint am 15. jeden Monats. — Zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen oder direkt vom Verlag. Das Einzelheft kostet 1.25 Mk., das Abonnement jährl. 10.— Mk., halbj. 5.50 Mk, viertelj. 3.— Mk. (zuzügl. 15 Pf. Porto p.H., Ausland 20 Pf. p. H.)

Diesem Heft liegen bei:
„Der Golden Brunnen", Mitteilungen aus Schott's Chorverlag Nr. 2; eine Notenbeilage zu dem Aufsatz von Ludwig Lade über Werner Egk.

2 neue Werke von

Karl Heinrich David:

Streichquartett in einem Satz 1933

Moderato (quasi Praeludio) — Allegro passionato — Andante — Scherzo (Presto) — Allegro moderato / *Erscheint in Kürze / Taschenpartitur Rm. 1.50, Stimmen Rm. 5.–*

So neuartig wie die Form, so konzentriert ist der musikalische Ausdruck, gehoben von einer meisterlich durch sichtigen, im Modernen stets gerechtfertigten und logischen Streichquartett-Technik und von bildhafter Phantasie. Ein in Gedanken, Form und Faktur reifes, konzentriertes, fertiges Werk. Neue Zch. Ztg.

Eine Komposition, deren künstlerisches Signum höchste Konzentration, stärkste geistige Spannung ist . . . David hat überhaupt kaum je Reiferes, verbindlicher Gestaltetes gegeben als in diesem neuen Streichquartett, das, reich an Phantasie, strengster und konzisester Formung, einen auch harmonisch ungemein spannungsreichen und starkfarbigen persönlichen Stil moderner Prägung fixiert, dessen Expressivität durchaus auf die kammermusikalische Sphäre bezogen bleibt. Nicht zuletzt bezeugt auch die äußerst subtile Streichquartett Technik, die auch in der stärksten kontrapunktischen Verdichtung nirgends die Durchsichtigkeit preisgibt, die meisterliche Reife und Überlegenheit, die David in diesem seinem neuesten Werk gewonnen hat.
Schweiz. Musikztg.

Capriccio für Violine und Bratsche *Rm. 2.25*

Arthur Honeggers neue Sonatine für Violine und Violoncello und K. H. Davids Capriccio für Violine und Bratsche sind sich im Geiste und im meisterlichen Können verwandt . . . Die sinnende, Wärme ausstrahlende Kantabilität des Andantesatzes von Davids Capriccio verrät eine innerlichere Natur, der klanglich reizvolle, polonaiseartige Schlußteil weiß nicht weniger auch im Geist zu fesseln. Schweiz. Musikztg.

Früher erschienen von Karl Heinrich David:

Op. 7 **Trio in g-Moll für Klavier, Violine und Violoncell**

Op. 12 **Das hohe Lied Salomonis** für Sopran und Tenor-Solo, Frauenchor und großes Orchester

Drei leichte Klavierstücke

Männerchöre a cappella:

Lied (zu singen bei einer Wasserfahrt) „Wir ruhen vom Wasser gewiegt"

Wanderschaft „Vom Grund bis zu den Gipfeln"

Sehnsucht „Es schienen so golden die Sterne"

Der Morgen „Fliegt der erste Morgenstrahl"

Romanze (W. Hertz). „Am rauschenden Waldessaume"

Der fröhliche Musikus (aus dem 16. Jahrhundert) „Ein Musikus wollt' fröhlich sein"

Jagdlied (J. v. Eichendorff) „Durch schwankende Wipfel"

Leihweise in Abschrift sind erhältlich:

Traumwandel, Lyrische Oper

„Jugend-Festspiel" (1927) und **„Ballett für Orchester"** (1931)

Erfolgreiche Aufführungen am Stadttheater Zürich durch die „Schule für musikalisch-rhythmische Erziehung" des Konservatoriums Zürich. „Ballett für Orchester" auch als Konzertwerk aufgeführt.

Andante und Rondo für Violine u. Orchester

Aufführungen in Luzern (schw. Tonkünstlerfest), Zürich (Sinfonie-Konzerte), Lüttich, Wiesbaden (schw. Musikfest). „Aus dem ersten Orchesterkonzert (in Wiesbaden) ist als charaktervollstes Werk ein Andante und ein Rondo von Karl Heinrich David hervorzuheben; es bekennt sich zu einem verantwortungsbewußt-modernen Stile, schlägt feine lyrische Töne an und ist das Werk eines echten Sinfonikers. Die Meistergeigerin Stefi Geyer legte das Stück prachtvoll hin."
(Dr. Max Unger, Münchner Neueste Nachrichten).

„Zwei Stücke für zwei Klaviere und neun Bläser"

(Aufführungen in Winterthur und Zürich, unter Hermann Scherchen, 1923).

„Konzert für Klavier und kleines Orchester"

(Aufführung in Winterthur mit Walter Frey, 1929).

Neues Bühnenwerk:

„Weekend" Vier Szenen mit Musik (Komische Oper)



Auswahlsendungen durch den Musikalienhandel.

Verlag Gebrüder HUG & Co., Zürich / Leipzig

Soeben ist erschienen:

Hesses Musikerkalender 1934

3 Bände (Notizbuch, 2 Adressenbände) Preis geb. RM. 8.–

Der 56. Jahrgang des bekannten Musikjahrbuches ist wieder in seiner altbewährten dreibändigen Gestalt erschienen. Durch die nationale Revolution ist selbstverständlich auch das deutsche Musikleben von Grund aus umgestaltet worden. Verlag und Redaktion haben alles daran gesetzt, um das ungeheure Material zu verarbeiten und den „Hesse" auf den neuesten Stand zu bringen. Band I ist das Notizbuch in der bisherigen Form mit Kalendarium bis 31. 12. 1934. Band II und III enthalten alles Wissenswerte über das Musikleben von etwa 500 Städten in Deutschland und dem deutschsprachigen Ausland (Oesterreich, Tschechoslowakei, Schweiz). Musikkammer, Konzertdirektionen, Vereine, Stiftungen, Zeitschriften, Rezensenten, Musikverleger, nach tausenden zählendes, sorgfältigst bearbeitetes Adressenverzeichnis bekannter Künstler, Pädagogen usw. usf.

Da die früheren Jahrgänge überholt und unbenützbar geworden sind, braucht jeder, der mit Musik zu tun hat, den neuen „Hesse".

MAX HESSES VERLAG / BERLIN

Soeben erschien:

Fritz Jöde

Deutschland im Lied

36 Seiten. 1.–5. Tsd. Kartoniert RM. –.60

Bei Mengenbezug ab 20 Stück RM. –.55, ab 50 Stück RM. –.50 und ab 100 Stück RM. –.45

Unter diesem Titel erschien noch vor Weihnachten ein Ergänzungsheft zum Musikanten, das eine sorgfältige Auswahl des Besten aus dem nationalen Liedgut bringt. Fritz Jöde hat sich bei der Herausgabe von den gleichen strengen Grundsätzen leiten lassen, die auch den Musikanten zu dem vorbildlichen Liederbuch gemacht haben. Daß das Heft erst jetzt herauskommt, nachdem uns die letzten Monate eine ganze Welle nationaler Liederbücher gebracht hat, geschieht in voller Absicht. Nur so konnte im Vergleich geprüft und gesichtet werden. Schulmusiker und Chorleiter, Jugendbünde und Familien, die sich der hohen Aufgabe bewußt sind, die gerade dem nationalen, dem deutschen Lied gestellt ist, werden mit den strengsten Maßstäben an die Prüfung dieses Heftes gehen können. Für Schulen stellt diese billige Sammlung die gegebene Ergänzung der eingeführten Schulliederbücher dar. Zahlreiche Vorausbestellungen beweisen die Notwendigkeit dieses Bandes.

Georg Kallmeyer Verlag / Wolfenbüttel-Berlin

Soeben erschien:

Helmuth Weiß

Deutsches Gebet

Eine kleine Kantate für Singstimmen und Instrumente nach Gedichten von Paul Kaestner

Ausgabe Kallmeyer Nr. 45. Partitur RM. 1.80. Bestell-Nr. 686

Die wenigen bisher gedruckt vorliegenden Arbeiten von Helmut Weiß zeigen eine saubere und sorgsame Art voll innerer Ausgeglichenheit und Klangschönheit.

Die vorliegende Kantate läßt noch stärker die formale und menschliche Kraft spüren, die in ihrer Weiträumigkeit auch größeren Werken gewachsen ist.

Die schönen Verse von Paul Kaestner werden von einem ein- bis dreistimmigen Chor und teilweise einer Vorsängerin gesungen. Ein Frauen- oder Kinderchor begleitet von drei Geigen genügt schon für die Darstellung. Durch Oktavierung wird die Kantate dem gemischten Chor mit Orchester zugänglich, was ihre Wirkung wesentlich erhöht.

Da einzelne Teile gleichermaßen wie das ganze Werk in Feiern oder für sich stehend verwandt werden können, eröffnen sich fast unbegrenzte Möglichkeiten, die der Kantate den Charakter einer wirklichen Gebrauchsmusik von leichter Ausführbarkeit und hohem künstlerischen Rang verleihen. Ansichtssendungen stehen gern zur Verfügung.

Georg Kallmeyer Verlag / Wolfenbüttel-Berlin

J. & W. CHESTER Ltd., MUSIKVERLAG, LONDON

M. CASTELNUOVO-TEDESCO

„Sea Murmurs“ . . Mk. 3.–

„Tango“ . . . . Mk. 3.–

Bearbeitet für Violine und Klavier von

Jascha Heifetz

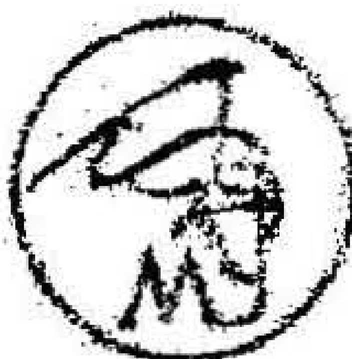
Ausführlicher Katalog auf Wunsch jederzeit kostenlos

11, GREAT MARLBOROUGH STREET, LONDON W. 1, ENGLAND

MELOS

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

13. JAHR Februar 1934 HEFT 2



DER MELOSVERLAG · MAINZ

MELOS 13. Jahr (1934) Heft 2
Schriftleitung: Dr. Heinrich Strobel

Inhalt dieses Heftes:

Bezugs- und Insertionsbedingungen Seite 74
DER MELOSVERLAG / MAINZ

Musik im Ständestaat

Edwin von der Null

Wir setzen mit diesem Aufsatz unsere Untersuchungen über die Möglichkeiten einer neuen Musikkultur fort. Dr. v. d. Nüll zeigt, in welcher Weise die Idee der ständischen Gesellschaftsordnung für die Musik produktiv werden könnte.

Unter den Problemen, welche die Umbildung des deutschen Volkskörpers stellt, gehört das der ständischen Durchformung zu den schwierigsten und in Bezug auf das geistige Leben zu den folgereichsten. Die Gedankenwelt des Klassenkampfes soll nicht durch bloße Verneinung, sondern durch ein neues werbendes Ideal, die ständische Ordnung, verdrängt und vernichtet werden. Die Gliederung der Staatsbürger in Stände ist keineswegs auf die Wirtschaft und die mit ihr unmittelbar verbundenen Interessen beschränkt. Das hat sich über die programmatischen Erklärungen hinaus bereits durch die in Angriff genommene Feierabendorganisation „Kraft durch Freude" der „Deutschen Arbeitsfront" abzuzeichnen begonnen. Der Organisation des Feierabends kann, sofern es den Absichten der Regierung entspricht, eine ungeheure Aufgabe zufallen, nämlich die kulturellen Interessen der Wirtschaftsstände aufzubauen und zu lenken. Die in den städtischen Wirtschaftsständen zusammengeschlossenen Menschen sind die wichtigsten Abnehmer für die Erzeugnisse künstlerischer Tätigkeit, einmal weil die Regelung der Arbeitszeit in Industrie, Handel und Gewerbe genormte Freizeiten vorsieht, und damit das Problem der Freizeitgestaltung aufgeworfen wird, und zum andern, weil die Anhäufung von Menschen in den Städten eine bedeutend günstigere Grundlage für die Versorgung mit Kulturgütern jeder Art bietet als das dünn besiedelte Land. Es dürften nun darüber nirgends Zweifel bestehen, daß der Musik unter den Künsten in einem solchen Aufbauwerk die weitaus größte Bedeutung zufallen wird.

Damit entsteht die Frage, was unser künftiges Musikleben von der Einbeziehung in die ständische Gliederung des Staates zu erwarten hat. Zweierlei birgt die Frage: 1. Welchen Nutzen kann das bis in die Grundlagen erschütterte Musikleben aus dem Auftreten des neuen Interessenten, des ständisch gebundenen Menschen ziehen? 2. Was vermag die geistige Macht der Musik für die Herausbildung und Verfestigung des ständischen Gedankens zu leisten? In der Praxis wird keine Seite dieser Doppelfrage ohne die andere beantwortet werden; für die Zwecke einer theoretischen Behandlung sei es gestattet, die eine getrennt von der andern durchzuführen.



Die jahrelange Krise unseres öffentlichen und privaten Musiklebens hat es immer dringlicher erscheinen lassen, den Ursachen des Verfalls nachzugehen. Als eine allgemein

erkannte Wurzel des Übels gilt der Zusammenbruch jener bürgerlichen Schichten, die im 19. Jahrhundert geistige und materielle Träger des Musiklebens gewesen sind. Mit diesem in bestimmten Grenzen geistig ausgerichteten und in – gemessen an gegenwärtigen Verhältnissen – beträchtlichem Wohlstand lebenden städtischen Menschen war die Art der schöpferischen und nachschöpferischen musikalischen Tätigkeit, wie wir sie heute noch haben, ursächlich verbunden. So einzigartig, wie die Musikpflege und das Musikleben des 19. Jahrhunderts durch seine Breite bei dem Niveau an Kunstfertigkeit gewesen ist, so einzigartig in der Geschichte der Musik ist auch die Regelung von Angebot und Nachfrage gewesen. Nirgends sonst war die Musikwelt in eine allseitig bestehende Anonymität getaucht, wie sie sich im 19. Jahrhundert durch das Zusammenwirken mehrerer Ursachen herausgebildet hatte.

Der Komponist schuf, um seine Gedanken in Tönen zu gestalten. Die echte, tiefbewegende Frage nach dem Auftraggeber existierte für ihn nicht. Zwischen ihn und das Publikum schob sich der Verleger, der seinerseits auf seinen Instinkt angewiesen war, wenn es darum ging zu entscheiden, ob diese oder jene Musik zu drucken, zu honorieren und damit der Musikwelt zugänglich zu machen wäre. Nun erst ergab sich, ob ein vom Komponisten zunächst nicht gekanntes Publikum gewissermaßen nachträglich durch Kauf und Zustimmung eine Auftragsbestätigung erteilte. Der Berufsmusiker wurde zum Virtuosen herangebildet. Ob seine Leistung verlangt und wie sie bewertet wurde, hing von dem Urteil der Agenten ab, die dafür sorgen mußten, daß dem Künstler ein Konzertpublikum gewonnen wurde. Der Komponist forderte dem Musiker in seinen Partituren technische Fähigkeiten ab, von denen er bei der Konzeption des Werkes oft nicht wußte, ob sie irgend wo und irgendwann vorhanden wären. Umgekehrt brachte es der Virtuose zu einem Können, das nicht selten leer lief, weil die Kompositionen nicht darauf zugeschnitten waren. Als Folge dieser Fehlleistung traten „konzertmäßige" Bearbeitungen, also technisch erschwerte Fassungen von Meisterwerken zu Tage. Allen diesen Erscheinungen lag die gegenseitige persönliche Beziehungslosigkeit der am Musikleben beteiligten Faktoren zugrunde. Die Anonymität des Musikbetriebes, eine Auswirkung des Wirtschaftsprinzips vom „freien Markt", hat keine Parallele in der abendländischen Musikentwicklung. Wohl schuf der mittelalterliche Kirchenkomponist gelegentlich künstliche Gebilde, deren Anforderungen gewiß nur wenige Menschen entsprochen haben; aber er tat es mit der vollen Überzeugung, seine Musik sei gemacht ad majorem Dei gloriam. Die Motivation verschwand, die Einstellung als solche wurde im 19. Jahrhundert zu nie gekannter Allgemeingültigkeit erhoben und führte, etwa bei Wagner, zu der ausdrücklichen Klage über die Belastung, die dem Komponisten dadurch auferlegt sei, daß er auf ein Publikum Rücksicht zu nehmen habe. Die Gepflogenheit, als Auftrag die Berufung vor sich selbst gelten zu lassen, zeugt für eine Selbstherrlichkeit des Individuums, wie sie außer im 19. Jahrhundert nirgends, nicht einmal in der kurzen und an genialen Künstlern reichen Zeit der Hochrenaissance lebendig war.

Im Lichte einer geschichtlichen Überschau erscheint der persönliche Kontakt zwischen Musiker und Musikpublikum als Norm, sein Fehlen als Ausnahme. Der Musiker des Barock z. B. hatte seinen Fürstenhof, seine Kirchengemeinde, eventuell seine städtische Opernbühne mit einem bestimmten Publikum als Auftraggeber, auf deren ganz spezielle Bedürfnisse sein Schaffen und Nachschaffen abgestellt war. Die Nachfrage rief die Leistung

auf den Plan, nicht umgekehrt versuchte das Angebot die Nachfrage zu wecken. Im Bewußtsein dieser Musiker gab es die stete Frage nach dem außer ihnen liegenden Bedürfnis, was für die eine oder andere Musik vorhanden war. Der Ehrgeiz des an den persönlichen Auftraggeber gebundenen Musikers war, dessen genau gekannte Wünsche für eine bestimmte Gelegenheit zu erfüllen. Ereignete es sich, daß ein für diesen engumgrenzten Zweck geschaffenes Werk über den ursprünglich in Betracht genommenen Geltungsbereich des Auftraggebers hinausgelangte, so war das eine ganz allgemein zwar erwünschte Zusatzwirkung, keineswegs aber der Ausgangspunkt für die musikalische Tätigkeit. Das läßt sich u. a. beispielsweise an der Pflege des Notendrucks ablesen. Wenn wir daran festhalten, daß bis zum 18. Jahrhundert die Handschrift Zeuge für die Bindung der Komposition an den persönlichen Auftraggeber ist, so gilt umgekehrt der Druck als Zeichen für die Loslösung der Komposition aus dieser Bindung und als Zeichen für die Existenz eines durch Erwerb der Partitur nachträglich zum Auftraggeber erhobenen anonymen Publikums. Der Notendruck erlebte im 16. Jahrhundert, während der ersten Jahrzehnte nach seiner Erfindung, eine kurze Blütezeit, der sich eine über lange Zeiträume reichende Verfallsperiode anschloß. Erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entstand der Neuansatz zu einer Entwicklung, in deren Gefolge die einzigartige Verbreitung von bestimmten Musikwerken eintrat, die uns heute so selbstverständlich dünken will, daß wir deren Ausbleiben als abnorm, als vorübergehende „Absatzstockung" bewerten.

Kommt also dem persönlichen Kontakt zwischen Künstler und Publikum eine, wie wir meinen, überragende Bedeutung in der Gestaltung des Musiklebens vorliberalistischer Epochen zu, dann müßte unser Augenmerk notwendig darauf gerichtet sein, den verloren gegangenen persönlichen Auftraggeber zu suchen, der heute die Aufgabe übernähme, die früher der Kirche, dem Hofe zufielen. In einer Zeit, die den Staat mit dem Totalitätsanspruch gegenüber seinen Bürgern ausgestattet hat, tritt die von ihm für das innerstaatliche Leben eingesetzte Ständeorganisation die Nachfolgeschaft jener Mächte von einst an, welche das Leben ihrer Angehörigen zu gestalten beanspruchten. Die ständischen Organisationen sind aber nicht allein als tatsächliche Macht, sondern zugleich als Verwalter regelmäßig ihnen zufließender Gelder ihrer Mitglieder in der Lage, eine kulturelle Sendung zu erfüllen. Sie würden bei wachsendem Wohlstand das Musikbedürfnis ihrer Angehörigen in einem Grade befriedigen können, der nur durch persönlichen Auftrag an den Musiker garantiert ist. Führer und Unterführer könnten nach Kenntnisnahme der Wünsche ihrer Standesmitglieder den und die Musiker anstellen, die dieser Forderung entsprechen. Vermöge ihrer großen Macht wäre es den Organisationen möglich, an Komponisten und ausführende Künstler langfristige Verträge zu vergeben, die eine geordnete und mit der Aufgabe wirklich verbundene Tätigkeit sichern. Es wäre müßig und hieße, der kommenden Entwicklung vorgreifen, hier des näheren Formen und Gehalte eines an die ständische Gliederung gebundenen Musiklebens umreißen zu wollen. Worum es ging, war, zu zeigen, daß aus der hoffnungslosen Krise, in die unser Musikleben durch den Verfall der alten Gesellschaftsordnung geraten ist, ein Weg führt, wenn man die Möglichkeiten erfaßt, die im Aufbau der neuen Gesellschaftsordnung beschlossen sind.

Musik im Dienst der Staatsidee

Bei der einseitigen Betrachtung der Vorteile, welche der Ständestaat dem Musikleben zu bieten hat, könnte es scheinen, als ob die Kunstmusik als, wenn auch bedingter, „Luxusartikel" erst in späteren, ruhigeren und gefestigten Zeiten ausdrückliche Pflege durch die Organisation erfahren sollte. Die Vordringlichkeit eines vom ständischen Gedanken getragenen Musiklebens wird aber deutlich, sobald auch die andere Seite der eingangs aufgeworfenen Doppelfrage gesehen wird, nämlich die Frage nach der Leistungsfähigkeit der Musik im Bereich der Mittel, die für die erstrebte Heranbildung des ständischen Menschen aufgeboten werden. Wir können hier ebenfalls in der Geschichte bezeichnende Strömungen aufzeigen, deren Kenntnis bei der Arbeit am Einbau der Musik in das ständische Leben von Nutzen sein dürfte.

Der aktuellste Gegner des Ständischen ist der Gedanke des Klassenkampfes. Ihn von der Oberfläche verdrängt, heißt noch nicht, ihn vernichtet zu haben. Die praktischen Vertreter der Klassenkampfideologie haben sich zur Verfestigung ihrer politischen Ziele der Musik als eines wesentlichen Mittels der Massensuggestion bedient. In Rußland und in Deutschland hat man versucht, mit Hilfe der Musik über das Bewußtsein hinaus auf unterbewußte Schichten im Menschen einzuwirken, um den klassenkämpferischen revolutionären Gedanken nicht nur zur Erziehung eines bestimmten Bewußtseins, sondern auch zur Erzielung einer entsprechenden seelischen Haltung zu verwerten. Der Klassenkampflehre kam es sehr darauf an, die irrationale Macht der Musik einzusetzen, um den von ihr zu erfassenden Menschen in eine dynamische Haltung zu drängen. Noch mehr muß unser heutiger Staat die Musik heranziehen, um den von ihm geforderten Menschen in eine stabile Haltung zu bringen. Der Nationalsozialismus läßt irrationale, seelische, gefühlmäßige Kräfte in besonderem Grade gelten und bediente sich ihrer mit einem Erfolg, den die Tatsachen bezeugen. Ihm müßte es also angemessen sein, die Musik als eine vornehmlich das Seelische ansprechende Macht zu verwerten, um den entwurzelten, dynamisierten Massenmenschen zu einem in der Sphäre des Gefühls verwurzelten Staatsbürger, zu einem vermöge seines „Standesgefühls" vollgültigen Träger des Nationgedankens zu machen. Dabei ist nicht an das Massenlied zu denken, sondern an die Kunstmusik als der Befriedigung differenzierterer seelischer Bedürfnisse. Gelingt es, auch den letzten wirklich musikinteressierten Staatsbürger eines ihm gemäßen Musiklebens teilhaftig zu machen, dann erzeugt rückwirkend diese Musik in den an ihr beteiligten Menschen eine stabilisierende Kraft, das stolze Bewußtsein, Träger dieser Kulturleistung und damit zugleich verantwortlich für seinen Fortbestand zu sein, einen Fortbestand, den nur der in dieser Weise organisierte Staat gewährleistet. Ohne das Vorhandensein einer solchen rückwirkenden Kraft der Musik hätte niemals eine musikalische Jugendbewegung ins Leben gerufen werden können. Das Beispiel ist nicht dahin mißzuverstehen, daß der Musik alle Macht über die Neugestaltung des deutschen Menschen zugesprochen sei. Aber im Verein mit den anderen Mitteln, die der Staat zur Verfügung hat, wäre sie imstande, näher an das angestrebte Ziel zu führen.

Wenn es nun heißt, daß die Musik wieder herangebracht werden müsse an das Volk, dann ist damit schwerlich gemeint, daß jedes einzelne Musikwerk dem ganzen Volk schlechthin zugänglich sein solle. Die christliche Kirche beider Konfessionen hat sich durch manche Krise hindurch immer wieder zur Kunstmusik als eines wesentlichen Bestandteiles des kirchlichen Lebens bekannt, ohne damit zu involvieren, die kirchliche

Kunstmusik hätte für die ganze Christengemeinde mit jedem einzelnen Werk verbindlich zu sein. Regionale Bindungen, unterschiedliche Wünsche und Interessen der Gemeinden haben die Wirkung des einzelnen Werkes in der Regel begrenzt, ohne seine Eigenschaft als echte Kirchenmusik in Frage zu stellen. Nicht darauf kam es der Kirche an, daß ein Werk für alle da sei, sondern daß der Stil gewahrt bleibe, der den Zusammenhang mit der kirchlichen Sache sicherte. Diese Erfahrung, übertragen auf unser Thema, würde besagen: ein Musikleben, an dem das ganze Volk teilhat, ist erreicht, sobald es nicht mehr denkbar ist, daß das einzelne Werk in den luftleeren Raum komponiert wird, sondern bei der Konzeption der Wille Pate gestanden hat, die Wünsche eines Volksteiles, will sagen: eines Standes, einer Standesgruppe zu erfüllen. Indem das Einzelwerk das leistet, ist diese Musik deutsche Musik; sie hat die Möglichkeit, über den ursprünglichen Wirkungskreis hinauszudringen, sofern ihr das genügende Maß an Genialität innewohnt.

Dem ständischen Staat müßte es demnach darauf ankommen, seine Musiker zum Dienst an seinen ständischen Untergliederungen zu erziehen, um so von unten herauf ein deutsches Musikleben aufzubauen. Die Entwicklung des Nationalsozialismus hat nicht mit den Reden Adolf Hitlers vor Hunderttausenden eingesetzt, sondern mit Reden vor wenigen Menschen, die dann aber wirklich für ihn gewonnen waren. Jede musikalische Tätigkeit hat den Anspruch, dem deutschen Menschen zu dienen, durch den Erfolg zu erweisen. Dazu muß innerhalb einer alle Deutschen erfassenden Organisation — und das kann nach Lage der Dinge nur die ständische sein — an einer bestimmten Stelle, vor bestimmten Menschen angefangen werden. Der gewiß ehrlich gemeinte Wunsch, mit einem Musikwerk von vornherein das musikalische Bedürfnis einer Sechzig-Millionen-Einheit zu treffen, ist als Rechtfertigung der Leistung Scharlatanerie. Erfasse 100, erfasse 1000 Menschen eines Standes, einer Haltung, an einer Stelle (nicht 1000 in alle vier Himmelsrichtungen verstreute, in verschiedener Umwelt lebende, vereinzelte Menschen), möchte man dem Musiker zurufen. Ob mehr zu erreichen möglich ist, wird der Erfolg erweisen, den auch der brennendste Wunsch des Musikers nicht herbeizuzwingen vermag.

Zu Malipieros Bühnenwerken

H. H. Stuckenschmidt

Im Januar fand in Braunschweig die Uraufführung von Malipieros „Legende vom vertauschten Sohn" statt. Sie war eines der wichtigsten Ereignisse der diesjährigen Opernspielzeit.

Die lateinische Rasse bringt mitunter Charaktere hervor, in denen sich auf eine gleichzeitig sanfte und eindringliche Weise die Gegensätze von Sinnen und Geist, Beharrungstrieb und ruhelosem Fortschrittswillen binden. Nichts ist typischer für den Musiker G. Francesco Malipiero als die innere Janusköpfigkeit seiner Kunst, die mit der gleichen Geste monodischer Trauer die Klangwelt ihres Jahrhunderts spiegelt und die Schatten einer glorreichen Vergangenheit zum Leben weckt. Man hat ihn, den Abkömmling venezianischer Aristokraten, einen Verkünder moderner Renaissance genannt und damit sein Wesen nur halb gekennzeichnet. Man könnte ihn ebenso einen Avantgardisten nennen, der noch heute, mit seinen 52 Jahren, an Kühnheit des Denkens und

Unerschrockenheit der ästhetischen Spekulation manchen jungen Musiker beschämt.

Malipieros privates und musikalisches Bekenntnis ist der Kosmopolitismus; nicht zufällig hat er in Deutschland seine Studien beendet, in Paris erste Aufführungen, in Wien, Berlin und London Verleger gefunden. Und dennoch (obgleich er sich dessen nicht bewußt ist) trägt seine Musik wie kaum eine andere die Stimmungsmerkmale des Italienisch-Nationalen, ungleich stärker als etwa die Respighis oder Casellas, bei denen die folkloristische Verknüpfung erst die klimatischen Profile hervorzaubert.

Es gehört zum Charakterbild dieses universalen Ästheten, daß er vor einigen Jahren begonnen hat, das Gesamtwerk Claudio Monteverdis in einer würdigen Ausgabe dem 20. Jahrhundert zu unterbreiten. Mit dem großen Zeitgenossen Shakespeares, dem genialen Gestalter früher und gültiger Opernformen verbinden Malipiero starke geistige Gemeinsamkeiten. Zu ihm, zu dieser „reinen Quelle“ will er den dramatischen Ausdruck der Musik zurückführen; doch nicht auf dem äußerlichen Wege eines bequemen klassizistischen Schemas. Es ist der Geist der Barockoper, ihr epischer Zustand, ihre Gewichtsverteilung zwischen Text und Musik, ihr wesentlich kantabler Sinn, was Malipiero wiedererobern möchte. Dieser Wille führt ihn von Versuch zu Versuch. Immer klarer wird das Ziel, immer reifer erscheinen die Mittel, die ihm seine künstlerische Ökonomie in strenger Auswahl zur Verfügung stellt.

Malipieros Tonsprache war zahlreichen Einflüssen ausgesetzt; der bewußte Elektizismus, den er auch theoretisch einmal entwickelt hat, bedeutet aber bei ihm nicht ein Opfer an Persönlichkeit, sondern nur eine innere Bereicherung an Kunstmitteln. Klanglich steht seiner Natur Debussys Harmonik der ungelösten Vierklänge am nächsten; auch in der Einführung von Dissonanzen dankt er dem Impressionismus viel von seinem Zartgefühl. Aber er entwickelt diese gerüstlose Harmonik durch ein eigentümliches System der Polytonalität weit über die Klangwagnisse der Pelleaswelt hinaus. So berührt er sich in der Härte der Akkordstaffelung mit Schönberg und mit Milhaud.

Vor diesem Klanghintergrund, in dessen organisierter Freizügigkeit zwischen Dreiklang und zwölftönigem Akkord oft nur ein Schritt liegt, spinnt er das Netz einer monotonen, auf unbestimmte Weise dem Volkslied verwandten Melodik. Sie ist durchaus monodisch erfunden, im Charakter psalmodierend, flexibel, in vielen Wandlungen sich immer bestätigend. Fast nie überschreitet sie der Grenzen der diatonischen Leiter: oft begnügt sie sich mit pentatonischen Bausteinen. Chromatik ist ihr fremd.

Im Formenbau herrscht die klare, beinahe klassische Ruhe der Symmetrie. In Wiederholungen kleiner Motive, in kanonischen und frei imitatorischen Führungen, in ostinaten Bässen und taktlang liegenden tiefen Quinten, in der ganzen klangpruppierenden Technik des Orgelpunkts wird eine Unzahl neuer Nuancen der Formgebung und der stimmungsmäßigen Charakteristik gleichzeitig zutage gefördert.

Es liegt im psalmodischen Wesen seiner Melodie begründet, daß ihre Rhythmik von einer Unruhe beherrscht wird, die der Sprache abgelauscht ist und deren Urgründe vielleicht in der Rubato-Metrik des Rezitativs zu suchen sind. Ein ständiger Wechsel von Dreier- und Zweiertakt, innerhalb der Takte aber von Triolen, Quintolen und normalen Metren gibt den Linien eine Art kantabler Geschmeidigkeit, die allerdings in der Wiedergabe leicht zur rhythmischen Anarchie verführt und dann, also in schlechten Aufführungen, den Eindruck monotoner Willkür unvermeidlich macht.

Der Schwerpunkt seines reichen Schaffens (dem wir Sinfonisches, Lieder und eine Reihe schöner Streichquartette verdanken) liegt auf musikdramatischem Gebiet. Vor vielen Jahren erregten seine „Sette Canzoni" durch die Neuartigkeit von Sujet und Vortrag Aufsehen bei den Avantgarden aller Länder, ausgenommen Deutschland, das Malipiero erst spät entdeckt hat. Ich hörte das eigentümliche Werk in einer sehr radikalen Darstellung des Théatre Beriza in Paris 1924; es machte unauslöschlichen Eindruck, ohne doch ganz ans Bewußtsein zu dringen. Es wirkte durch mystische Dunkelheiten, die unerhellbar schienen.

Malipiero liebt die Symbolstoffe, die Handlungen, in denen sich generelle Schicksale spiegeln. Was er anstrebt, deckt sich in wesentlichen Zügen mit dem Epischen Theater. Die Charaktere entwickeln sich nicht, sondern stehen in ihrer Eigentümlichkeit fest umrissen, immer wieder betont und beleuchtet da. Es sind Typen, die er schildert; alle seine Figuren könnten Masken tragen. In dieser Hinsicht ist seine Kunst der Umformung ganz singulär. Ob er Goldoni verarbeitet oder Pirandello, Fabeln der Commedi dell'Arte oder der italienischen Mythe, – durch seinen Zugriff werden die Situationen und Figuren unwiderstehlich in eine Atmosphäre der Unwirklichkeit, der Übertypisierung, der Jenseitigkeit getaucht.

Zwei dieser Handlungen seien kurz skizziert. Die eine ist den drei Goldonischen Komödien entnommen; sie bildet zusammen mit „Merlin" und dem „Venezianischen Mysterium" eine Art Triologie. Unter dem Titel „Filomela und ihr Narr" verbirgt sich das ewige tragische Dilemma irdischer und geistiger Liebe. Der vielfach symbolisierte Sinn des Ganzen: Filomela, einem Silberprinzen in Liebe ergeben, wird das Opfer des sinnlich-boshaften Narren, dem es gelingt, sich ihrer und des Geliebten zu bemächtigen. Die typischen Figuren einer dem mythologischen Jahrmarkt verschwägerten Komödie treten auf: maskierte Lautenspieler, ein Bändiger mit seinem Bären, ein Hirt mit der Nachtigall im Käfig.

Die epische Grundhaltung tritt noch deutlicher in einem späteren Werk in Erscheinung, dessen Typologie Zusammenhänge mit „Filomela" aufweist, in „Torneo Notturno", oder wie es der Übersetzer H. F. Redlich gut betitelt hat: „Komödie des Todes". Die Siebenteilung des Frühwerkes wird wieder aufgenommen. In sieben Situationen und wechselnden Milieus geschieht sechsmal das gleiche: eine Frau wird durch den trügerisch-genußfrohen Sang des „Sorglosen" verführt; der „Hoffnungslose" sucht sie zu retten, kommt aber jedesmal zu spät. Im Erker des Puppenhauses, in der Sturmnacht bei flackerndem Öllämpchen, im Wald, in der Schenke „Zur guten Zeit", in der öden Kemenate des „Hoffnungslosen", im Schloß der Langenweile wird der Vorgang variiert. Die Melodie des „Sorglosen", nur metrisch und harmonisch leicht abgewandelt, bildet das Skelett einer neuartigen musikalischen Form. Zum Schluß tötet im Kerker des Schlosses der „Hoffnungslose" den „Sorglosen", mit dessen Melodie er die eintretende Schloßherrin betört. Wenn er den Weg ins Freie gefunden hat, führt der „Buttafuori" (in der deutschen Fassung ein Ansager) die Handlung in die unbestimmte Traumlandschaft des Ewigen fort; nur von Militärtrommeln rhythmisch beantwortet skandiert er die Sätze: „Ihr habt den Sorglosen und Madonna Aurora sterben sehn. Nun glaubt ihr vielleicht, die gestillte Rache und die neu erlangte Freiheit hätten dem Hoffnungslosen den Frieden der Seele geschenkt – doch nein, er hat seine sinnlose Wanderung wieder

aufgenommen. Ihr habt gesehen, wie Menschen leben, verzweifeln, sterben, Menschen von den verschiedensten Leidenschaften gequält! Noch nicht zu Ende!"

In dieser Handlung gibt es keine entwickelten Charaktere. Die Vorgänge sind von einer mythischen Einfachheit; um einen einzigen Gedankenkern gruppiert sich das geringe dramatische Geschehen, und hinter dem Sichtbaren lugt die konkretere Gestalt des Typischen hervor.

Es mußte diesen Musiker zu einem Zeitgenossen hinziehen, in dessen dramatischem Werk die Verschwisterung von Symbol und Realität eine unvergleichliche Plastik gewonnen hat: zu Luigi Pirandello. Die gemeinsame innere Basis war durch die Verwandtschaft der künstlerischen Naturelle gegeben; die äußere Gemeinsamkeit ergab sich aus den Mitteln eines neuen theatralischen Bewußtseins, das alle Kunstformen der dramatischen Avantgarde in den Dienst einer zeitlosen Idee stellt.

Die „Legende vom vertauschten Sohn", kürzlich mit größtem Erfolg in Braunschweig uraufgeführt, ist das Produkt der gemeinsamen Arbeit. Pirandellos Text variiert das Thema der in der Wiege vertauschten Kinder von höchster und niederster Geburt; die neue Wendung liegt darin, daß der echte Prinz schwachsinnig, der falsche gesund, aber sehnsüchtig ist. Der verzweifelten armen Mutter, die ihr echtes Kind sucht, wird als Gegenspielerin die mystische Figur Vanna Scomas, einer Hexe, an die Seite gestellt. Von den drei Akten ist der zweite dramatisch der kühnste und neuartigste. In einer Hafenschenke erscheint, zerlumpt, idiotisch lallend, mit einer Krone von Goldpapier geschmückt, der echte Prinz. Huren, Matrosen und Volk verhöhnen ihn, der an seine Königswürde glaubt. Die extremen Formen des Weibtums werden hier hart, ohne Übergang kontrastiert; zwischen dem Dösen einer ewig Schwangeren (die nicht weiß, von wem), dem schrillen Geplärr einer Chansonniere, dem hoheitsvollen Ton Vanna Scomas und der visionären Hoffnung der Mutter liegt eine Welt menschlicher Differenzierung. Das Stück schließt mit einer Apotheose der Mutterliebe. Den echten Sohn treibt es vom kalten Glanz des königlichen Daseins in die Arme derer, die sein Ursprung ist und sein Blut; er entsagt dem Thron zugunsten des Idioten.

Musikalisch hat Malipiero hier sein Ziel einer geschlossenen ariosen Stimmbehandlung unter Verzicht auf das reine Rezitativ am klarsten verfolgt. Gegen einen Orchesterpart, der bei unerhörter Differenzierung doch stets nur Hintergrund bleibt (mit Ausnahme der großartigen Zwischenspiele) setzt er eine Vokalpartitur von höchster Ausdruckskraft. Die sehnsüchtigen Gesänge der Mutter sind jeweils seelische Mittelpunkte der musikalischen Handlung. Auch in dieser Partie, der Hauptpartie des Werks, entwickelt sich nichts. Die Charakteristik der Stimmgebung bleibt vom ersten bis zum letzten Takt unverändert. Aber sie ist in sich so echt, so abgerundet, so unveränderlich im Stimmungshaften und Typischen verankert, daß die Monotonie zum statischen Gesetz geadelt erscheint. In keiner seiner Figuren hat Malipiero den großen stilistischen Sinn der Barockoper (zu der er ja immer hinstrebte) so tief erfaßt und konkretisiert wie in dieser Mutter. Es ist etwas völlig Unbürgerliches, allem Privaten Entrücktes in der Partie. Die persönliche Leidenschaft tritt, ähnlich wie im antiken Drama, hinter das Tragisch-Kollektive zurück.

So verändern sich für das Werk (und damit für Malipieros Kunst, die hier einen Höhepunkt erreicht) die ästhetischen und ethischen Maßstäbe. Auch das Gemeinste

steht, wie das Erhabenste, im Dienst einer Stilidee von säkularer Macht. Die Skala der Ausdrucksmittel reicht von den Höhen bis in die Tiefen künstlerischer Vision. Jazz und Gregorianik, Atonalität und Fauxbourdon, Volkslied und Gassentanz verbinden sich zu magischer Einheit. Aus dem Widersprechendsten ergibt sich eine Gesamtform, an der nichts geändert werden könnte. Nahtlos fügt sich Takt an Takt, Szene an Szene. Ein Meisterwerk des Stils ist hier geschaffen.

In der Braunschweiger Aufführung dominieren zwei Eindrücke: die kühne Regie Oskar Wallecks, in der sich die Erkenntnisse modernsten Theaterspiels wirksam verbinden, und die Gestaltung der Mutter durch Lotte Schrader. Daß Malipiero dem Abend beiwohnte, daß im ersten Rang das italienische Botschafterpaar und die Landesregierung applaudierte, daß hier vor einem Kunstwerk hohen Ranges der Einspruch des Muckertums verstummte, wollen wir als gutes Zeichen deuten. Und daß ein faschistisches Königreich ein Werk von so dynastiefremder Gesinnung entstehen lassen und dulden konnte, zeigt uns, wie großzügig man im heutigen Italien mit künstlerischen Dingen verfährt.

Blick in Zeitschriften

Der Musiker in der ständischen Organisation.

Wenn heute von dem Musiker verlangt wird, dass er sich vielseitiger einstellt als im vergangenen Zeitalter des Individualismus, so darf das nie und nimmer heissen, dass er sich in der Gesamtheit der musikalischen Berufsgebiete recht und schlecht betätigt. Jeder Musiker muss sein festumrissenes Hauptarbeitsfeld haben, das er voll und ganz beherrscht. Wir können auf das Spezialistentum in der Musik so wenig verzichten, wie die Wissenschaft auf ihre Sonderfakultäten verzichten kann. Auf den rückhaltlosen Einsatz an einem Punkte der Berufsarbeit kommt es an. Wer auf seinem Gebiete mit dem Einsatz seiner vollen Kraft einer Sache dient, schaltet sich organisch in den Gesamtzusammenhang der Musikkultur ein.

(Prof. Dr. G. Havemann in der Deutschen Tonkünstler-Zeitung, Jahrgang 32, Nr. 1)

Erziehung zur neuen Musik.

Natürlich hat im Vordergrund der Lehrtätigkeit nach wie vor die Ausbildung des Berufsmusikers zu stehen. Auch hier gilt es vieles nachzuholen und besser zu machen. Es geht nicht an, dass der fertige Instrumentalist auch heute noch zur Not von Es nach h modulieren und einen Choral harmonisieren kann, im übrigen aber jedem neuen Musikstück hilflos gegenübersteht. Es geht nicht an, dass der Solocelist eines Sinfonieorchesters noch weiter über ein neues Stück sagt: „Es gefällt mir, aber ich verstehe nichts davon.“ Vielleicht ist es gar nicht so sehr notwendig, dass dieser Cellist sich jederzeit ans Klavier setzen und eine kunstvolle Modulation improvisieren kann; denn diese Improvisationen haben ja sowieso künstlerisch nur einen ganz geringen Wert. Notwendig aber ist es, dass er auch in ein neues Stück tiefer einzudringen imstande ist als bis zu den Tempo- und dynamischen Zeichen. Notwendig ist, dass er ein neues Stück nicht nach der Anzahl und Schärfe seiner Dissonanzen beurteilt, sondern dass er verstehen lernt, wie diese Dinge zustande kommen, welche Bedeutung sie haben.

(Prof. Paul Höffer in der Deutschen Tonkünstler-Zeitung, Jahrgang 32, Nr. 1)

Experimente auch heute.

Malipieros „Legende vom vertauschten Sohn“ ist darum so wichtig, weil sie beweist, dass auch in der Gegenwart experimentelle, radikale Kunst, wenn sie „gekonnt“ ist, weiterbestehen wird und den Schutz der staatlichen Intendanzen geniesst. Diejenigen zweitklassigen Begabungen, die glaubten, dass nur ihre alleinseligmachenden Dreiklangsfanfaren, die seit zwanzig Jahren im Schreibtisch liegen, jetzt herausgeholt, Welterfolge erringen würden, werden ihre erste Enttäuschung erleben. Es ist gewiss, dass die Institute des Staates der lebendigen Kunst oft um Jahre nachhinkten, wichtig ist aber, dass sie der Entwicklung lebender Kunst Verständnis entgegenbringen. Selbst der Duce Mussolini, der offenbar den „sechsten Sinn“ hat und selbst Amateurmusiker ist, hat sich im Wort für die junge, moderne italienische Generation eingesetzt. Es ist durchaus nicht gesagt, dass die moderne Musik immer „zersetzend“ ist, wenn sie auch zuerst frappiert. Braunschweig nun setzt sich für die Pflege jüngster Musik unter der künstlerisch verantwortungsbewussten Aegide seines Ministerpräsidenten Klagges in Deutschland führend ein, ein hochzuschätzendes Verdienst!

(Karl Kuehne in „Der Deutsche“ Nr. 18/1934)

Kunst und Verstand.

Das meiste, was jetzt über deutsche Kunst geschrieben wird — und sei es auch aus noch so gutem und ehrlichem Herzen, und gerade dann — ist trostlos. Das wendet sich besonders gerne gegen die Wissenschaft, die „den Verstand zum alleinigen Richter erhoben habe“ (das tat seit langem alle schlechte Wissenschaft, das tut auch heute alle gute nicht), und das ist dennoch nichts anderes als falsch verstandene, falsch angewendete Wissenschaft. Vor allem: für ein Volk, das seinen Stolz wiederfinden will, ist es beschämend als Ausfluss namentlich zweier Minderwertigkeitsgefühle, die sich zu fest geglaubten Sagen auszuwachsen drohen. Das eine bezieht sich auf die Seele: man habe die Seele verraten und an den „Verstand“ verkauft. Die Wahrheit ist: nicht der Verstand selbst ist schlecht, sondern die Gefühle, die sich seiner bedienten, waren allerdings längere Zeit recht faul geworden. Eine starke Seele aber braucht den Verstand nicht zu fürchten, denn sie vermag ihn nicht zu beherrschen. Ein schwacher Verstand leistet noch keine Gewähr für eine starke Seele. Unwissenheit sichert noch nicht die Urteilskraft des Gefühles. Halbbildung ist missbrauchter Verstand. Und obendrein: wer innerlich vor 40 Jahren lebt, wer z. B. glaubt, die Künstler trügen heute noch Samtjacken und Locken, der sollte vom Heute schweigen. Nur der sollte jetzt seine Stimme erheben dürfen, der liebt, will und weiss. Der aber wird Ruhe fordern, bis die wahren Fronten gefunden sind.

(Prof. Dr. Wilh. Pinder in „Völkische Kultur“, Jan. 34.)

Freiheit der Kritik.

Die Kunstkritik kann und darf nicht von wirtschaftlichen Kräften bevormundet werden. Es ist undenkbar und führt nicht zum Guten, wenn eine gutgemeinte aber irreführende Schönfärberei gepflegt, ja womöglich von primitiven Machthabern gefordert wird, nur damit etwa das „Geschäft“ eines Theaters oder Musikvereins nicht geschädigt werde. Der Kunstkritiker von heut untersteht in seiner Kammer, untersteht auch ohne solche durch sein Gewissen und seine Volksverbundenheit schärfsten Pflichtgesetzen. Wo aber seine individuelle Freiheit der Meinungsauffassung aufhört, das kann eine beteiligte Behörde jedenfalls nicht bestimmen.

Ob man jede „Wahrheit“ unbedingt jederzeit laut sagen soll, ist zu bezweifeln — Reden oder Schweigen bleibt oft eine Frage von Politik und Takt. Aber eine „Unwahrheit“ darf der Kritiker wider besseres Wissen jedenfalls niemals sagen und niemand darf ihm solches zumuten.

(T. in der „Deutschen Musikzeitung, Dez. 1933.)

Wahrheit über Rossini.

Wenn jetzt der Einfluss Stendhals im Hinblick auf Rossini gebrochen sein wird, werden sich für den ganzen Umkreis des Opernschaffens nach Mozart wichtige Neuorientierungen ergeben. Die Freihaltung des Blickfeldes von dem Wust der Pseudoanalysen und Anekdoten der Biographen bildet die Voraussetzung für einwandfreie Ergebnisse. Radiciotti hat das Rossini-Material denkbar gewissenhaft gesichtet, aber es ist ihm bei der Betrachtung des Schaffens nicht gelungen, über die zeitgenössischen Urteile hinaus zu einem stichhaltigen eigenen Standpunkt vorzustossen, so dass die Appendici fast den wertvollsten Bestandteil seines umfangreichen Werkes ausmachen. Von dem Ziele kritischer Ausgaben (wenigstens der Klavier-Auszüge) ist man noch weit entfernt. Ihre Notwendigkeit sollte gar keiner Diskussion bedürfen. Um zu einigermassen einwandfreien Urteilen und vor allem zu einwandfreien Wiedergaben zu gelangen, wäre nicht einmal gleich eine kritische Gesamtausgabe erforderlich, aber wenigstens die Hauptwerke müssten auf Grund der Originalhandschriften revidiert werden. Anscheinend ist jedoch der Italiener merkwürdig uninteressiert an dem Schützen seiner musikalischen Vergangenheit, so dass heute bereits wichtige Kompositionen Rossinis und seiner Zeit nicht mehr oder nur sehr schwer zugänglich sind.

(Herbert Gerigk i. d. „Zeitschr. f. Musikwissensch.“, Jan. 34.)

Musiker auf die Filmbühne!

In vereinzelten Film-Theatern hat man schon den löblichen Versuch unternommen, neben kurzen Filmstücken orchestrale Vorträge gediegener Art zu bieten. Wo die Beschäftigung ganzer Orchester aber nicht möglich ist, gilt es, Konzertmusik gesanglicher und instrumentaler Art im Film zu verankern, sei es nun durch einen Einbau in die Filmstücke oder durch Sonderdarbietungen, die, geschickt ausgewählt, vor Beginn der Vorstellungen oder zwischen einzelnen Akten der Filmstücke angesetzt werden könnten. Es muss Pflicht jeder Filmbühne werden, in jeder Aufführung einigen Künstlern die Möglichkeit zu bieten, ihr Können zu zeigen und sich das tägliche Brot zu verdienen. Wie auf allen Gebieten, so müsste einer solchen Regelung die genaue Aufnahme statistischer Angaben über die einzelnen Filmbühnen, ihren Aufwand und ihre Besucherzahl vorangehen. Denn nur hiernach kann bestimmt werden, welche Belastung jedes Unternehmen zu ertragen vermag. Doch muss auch berücksichtigt werden, dass die Darbietung lebender Musik bei geschickter Wahl der Vortragsfolge eine neue Anziehungskraft auf die Menge ausübt und daher, wenn die Besucher mit der neuen Einrichtung erst einmal vertraut sind, eine Steigerung der Einnahmen der Filmbühnen mit sich bringen muss.

Franz Erhart in „Musik im Zeitbewußtsein“ Heft 4, Jahrg. 2

Volksmusik von links und rechts.

Wir besitzen eine Volksmusikpflege von links und von rechts; eine, die die Musik wieder zum Gemeingut einer aktiven Volkskultur machen will, eine andere, die die Höchst-

leistung von Werk und Aufführung breitesten Kreisen zugänglich zu machen bemüht ist. Kein Zweifel, dass dies gespaltene Weltbild ein Erbteil der Nachkriegsideologie darstellt. Sie erkannte zwar, dass es die Musik als reines Objekt des Genusses zu überwinden galt. Die Kraft, die daraus entstehenden Gegensätze zusammenzuschweissen, hatte sie jedoch nicht. — Allerdings: damit, dass die Kunst einseitig den Ansprüchen des Volkes angepasst wird, geht es nicht. Das würde den Verzicht auf alle Musik von Bach bis Richard Strauss bedeuten — also auf alles das, was der neue Staat gerade als die Basis seiner Kulturpolitik ansieht. Wenn aber der Berg nicht zu Mohamed kommt, dann muss wohl oder übel Mohamed zum Berge gehen, dann muss eben das Volk für die Kunst aufgeschlossen werden, um den Anschluss endgültig zu vollziehen. Das heisst nicht mehr und nicht weniger, als dass die Volksmusikbewegung nun stärker im Sinne einer Steigerung der theoretischen und praktischen Musikerziehung eingesetzt werden muss, dass sie, nach dem aktiven Dilettanten, auch den aktiven Hörer heranzubilden haben wird. Erst wenn das Volk die Bedeutung der Wiedergabekultur begreift, erst wenn das Publikum tieferer Erkenntnis erschlossen wird, lässt sich der Zwiespalt überwinden. Weder im aktiven Gemeinschaftsmusizieren noch in der Wiedergabekultur allein lässt sich die endgültige Verbindung von Kunst und Volk verwirklichen — wohl aber in der gemeinsamen Ehrfurcht vor der schöpferischen Begnadung.

(Hans Lyck in der „Deutschen Zukunft“, Nr. 3, Jahrg. 2).

Zeitgenössische Kirchenmusik.

Die Verpflichtung gegenüber dem echten Kommenden ist nicht weniger dringend als die Verpflichtung gegenüber dem echten Ueberkommenen. Eine Kirche, die ganzen Ernst damit macht, dass der Christ nicht im Gewordensein, sondern im Werden steht, kann und wird sich begegnen mit einer Musik, die nicht in Verachtung der Geschichte nur „Zukunftsmusik“, sondern wirklich „an-sprechende“ Gegenwartsmusik ist. So sollen alle Ansätze guter neuer Kirchenmusik stärkste Beachtung finden.

(A. Strube in „Musik und Kirche“, Heft 1/34)

Wenn darum, nach den Wirren der letzten Zeit, in der Kirche das Prinzip einer neuen Kirchenkunst in den Vordergrund treten soll, dann ist es eben notwendig, dass man innerhalb der Kirche auch den Künstler hört und dass man ihm die Aufgabe zuweist, einmal seine Kraft einzusetzen für die Verkündigung durch die Gestaltung, zum anderen durch die Ueberführung aller repräsentativen Aufgaben an ihn, weil letztlich diese repräsentativen Aufgaben, um die eine starke Kirche niemals herumkommt und deren sie dringend bedarf, ohne den Künstler nicht denkbar sind.

(W. Wendland in „Monatsschrift für Gottesdienst und Kirchl. Kunst“), Heft 1/34)

Die Mission der Kirchenmusik

Die Musik in der Kirche stand von jeher über den Nationen. Gebräuche und Feste lehnte man dem Volksglauben an — siehe den Heliand. Die Musik bei den „Barbaren“ war für die Kirche fast unmöglich zu verwerten, man pflanzte deshalb den Choral in die neubekehrten Länder. Schon der Choral ist nicht nationale, sondern übernationale Musik, er vereinigt orientalische und abendländische Elemente. Bald aber schon sang man den Choral in Spanien anders als in Deutschland.

Von jeher fand die Kirchenmusik, wobei wir besonders an die polyphone Kunst des Gesanges denken, im Ausgleich der Nationen ihre Befruchtung. Im Wettkampf mit den Völkern erstarkt die eigene Nation. Es heisst nicht sich befehden, nicht in Eigendünkel seine eignen Werke als das Nonplusultra den anderen Völkern hinstellen, sondern es heisst die andern Völker kennenlernen, um zu erfahren, wie jedes in seiner musikalischen Sprache Gott lobt. Am Pfingstfest verständigten sich die Apostel mit den Völkern aller Sprachen. Die Musik wird die „Weltsprache“ genannt. Soll sie nicht dazu beitragen können, das Verständnis der Völker zu fördern und die Nationen zu versöhnen?“

(Wilhelm Dauffenbach im „Gregoriusblatt“ Heft 1/1934)

Ravel über die jüngste französische Musikergeneration.

Noch ist die Zeit nicht für den Versuch reif, die Tendenzen unserer jüngsten Komponisten deutlich zu umgrenzen. Eine Anzahl wichtiger Züge ist jedoch bereits erkennbar. Die „Jungen“ lassen sich in zwei Gruppen teilen. Die eine ist die „Nachkriegsgruppe“, sie bestand aus besorgten, unsoziablen, fast aggressiven jungen Leuten, die sich vor die Notwendigkeit gestellt sahen, nach dem grossen Vulkanausbruch einen neuen, frischen Anfang zu wagen. Sie fühlten sich instinktiv dazu getrieben, mit den Traditionen ihrer Vorfahren zu brechen, eine bilderstürmerische Haltung einzunehmen. Es gibt in jeder Revolution unvermeidlich eine Periode der blossen, ausschliesslichen Zerstörung. So hatten wir eine zeitlang eine ganze Truppe von Umstürzlern und der Erfolg wandte sich ihnen rasch zu. Manche unter ihnen waren wirklich begabt; aber oft erschien auch die Heftigkeit ihrer Gesten gar zu überlegt.

Es kam der Augenblick, wo ihre Arbeit getan war. Sie hatten mit der Luxus-Kunst der Vergangenheit gebrochen und sich härteren, grimmigeren, stärkeren Idealen zugewandt. Und nun kommt die Generation der jüngeren Musiker, die auf dem solchermassen gereinigten Boden aufbauen wollen. Viele von ihnen sind erst Anfang zwanzig. Ihre Lehrer entdecken bei ihnen eine Menge übereinstimmender Züge. Sie sind weder Pioniere, noch geben sie sich mit Experimenten ab: ihr hauptsächliches Streben ist die Gewinnung eines guten Handwerks. Sie arbeiten mehr als die Älteren, produzieren aber weniger. Sie befinden sich in einer äusserst

schwierigen Situationen: die Umstände berauben sie nahezu aller Ausdrucksmittel von grösserem Umfang. Die Oper liegt im Sterben; die wirtschaftlichen Verhältnisse schliessen die Verwendung grösserer Orchester oder Chöre fast völlig aus. Die einzige Hoffnung des Musikers ist das Radio, die Platte und der Tonfilm. Doch, wie die Dinge einmal liegen, wollen die Grammophongesellschaften nichts wissen von Werken, die noch keine Erfolge aufzuweisen haben, und die Tonfilmproduzenten erheben beschwörend die Hände, wenn man sie auffordert, echte Musiker zur Mitarbeit einzuladen. Ich bewundere den optimistischen und standfesten Geist, mit dem diese Jungen den Kampf gegen die Umstände aufnehmen. Wir haben allen Grund, ihnen Erfolg zu wünschen.

(Aus Excelsior, Paris, 28. November)

Verdis erste Oper

Vier Jahre vor dem „Oberto" hatte Verdi bereits einen „Duca di Rocester" geschrieben. (Schon der Titel genügt, um auf jene romantische Walter-Scott-Welt hinzudeuten, die Verdi zu jener Zeit so teuer war).

. . . Der Rocester wurde niemals aufgeführt, und falls der unbekannte Librettist Piazza (wer war das?) sich herbeiliess, die verlangten Aenderungen vorzunehmen, so tat er es umsonst. Aber es wäre interessant zu erfahren, was aus der Partitur geworden ist. Endete sie auf dem Scheiterhaufen, auf den Verdi alle seine unvollendeten oder jugendlichen Werke warf? Und sollte sich nicht in Parma, im Theater-Archiv, eine Spur noch finden lassen?

(Aus „Musica d'Oggi", Januar 1934)

■

Über die Grundlinien der Filmwissenschaft von *Leonhard Fürst.* **Das Problem der Generation in der Musik** von *Friedrich Herzfeld.* (Die Musik, Januar 1934).

Formen chorischer Musikpflege von *Bernhard Iversen.* **Strukturelle Voraussetzungen und Gegebenheiten der Musikpflege in der Kleinstadt und auf dem Lande** von *Karl Wörner.* (Die Musikpflege, Januar 1934).

Hitlerjugend und Musik von *Wolfgang Stumme* (Zeitschrift für Schulmusik, Heft 1, 1934, erscheint nunmehr unter der Schriftleitung von Richard Münnich.)

Die romantische Sonate als Formproblem (I) von *Kurt Westphal.* **Studie über Schönbergs fis-moll-Quartett, op. 10** von *Erich Schmid* (Schweizerische Musikzeitung. Heft 2/3, 1934).

Die Fünfzigjahrfeier der „Manon" von *Louis Schneider* (Le Menestrel, Nr. 4, vom 26. I. 1934.)

Besprechungen

Ottmar Gerster

Divertimento für Klavier zu zwei Händen

Schott, Mainz

Mit dieser Folge dreier tänzerischer Sätze legt der erfolgreiche Komponist der „Madame Liselotte" ein neues Zeugnis seines Strebens vor, moderne Schreibart mit Einfachheit und Eingängigkeit zu verbinden. Da das kleine Werk dementsprechend auch ziemlich leicht spielbar ist, so ist es sehr zu empfehlen für ein häusliches Musizieren, das sich vorsichtig und sozusagen versuchsweise mit der gefürchteten „Atonalität" befassen will. Hier zeigt sich nämlich die heutige Harmonik trotz mancherlei klanglicher Reibungen von der liebenswürdigen Seite. Auf kompliziertere polyphone Auflockerung wird zwar völlig verzichtet, ohne daß deshalb aber der Satz etwa dick oder ölig würde. Vielmehr wird die Begleitung meist staccato getupft, die Melodik bleibt zudem stets frisch und flüssig, — kurz: die kleine Suite heißt ganz mit Recht „Divertimento".

Bohuslav Martinu

Esquisses de Danses / Les Ritournelles für Klavier zu zwei Händen *Schott, Mainz*

Die beiden neuen Hefte des ostböhmischen Komponisten tragen wieder viele Merkmale der Pariser Schule: Quartenakkordik, klangschärfend hinzugefügte kleine Sekunden, elegantes Passagenwerk, ostinate Figuren mit ständig sich verschiebenden Akzenten à la Strawinsky, und dergleichen mehr. Die Ritornelle sind das intimere und sanftere Werk. Die Tanzskizzen sind zigeunerhaft temperamentvoll und kennen in ihrer Melodiebildung denn auch wesentliche Eigenschaften der Zigeunermusik. Ihre Synkopen haben also mit Jazz jedenfalls nichts zu tun. Die einzelnen Nummern sind zumeist sehr effektsicher geschrieben und strengen trotzdem den Spieler nicht übermäßig an. Sie sind wie gemacht dafür, in Konzerten als kleine Zugaben zu fungieren.

Nikolai Lopatnikoff

Dialoge, op. 18 / Variationen, op. 22 für Klavier zu zwei Händen *Schott, Mainz*

Hier haben wir die Werke eines gebürtigen Russen, der bei der deutschen Musik in die Lehre gegangen ist, ohne dadurch sein nationales Gepräge zu verlieren. Die fünf Dialoge beschränken sich — daher ihr Titel — durchgehend auf nur zwei Stimmen, aber sie sind nicht immer streng zweistimmig im Sinne linearer Inventionen: vielmehr hat eine der beiden Hände oft nur für Begleitung zu sorgen. Die Dialoge können — mit Ausnahme von Nr. 2 — rein spieltechnisch leicht bewältigt werden, aber es ist doch

nicht ratsam, sie etwa Anfängern zuzumuten, denn es handelt sich um recht hintergründige Stücke, deren angemessener Vortrag nur jemandem gelingen kann, der einige Erfahrung in Sachen der modernen Musik besitzt. Der russische Charakter der Musik Lopatnikoffs bleibt besonders ungebrochen in dem späteren Werk, in den „Variationen", die mit ihrer bezeichnenden Rhythmik (kurze Notenwerte auf den schweren, längere auf den leichten Taktteilen), mit ihren kirchentonartlichen und plagalen Wendungen und ihren leeren Quinten oder Quarten sich an die nationale Tradition anschließen. Aber nicht nur in handwerklichen Merkmalen liegt das Russische, sondern gerade auch im seelischen Gehalt: es steht Brutales unmittelbar neben Verträumtem, und aus der letzten, langsam verklingenden Variation spricht monoton jene maß- und ausweglose Melancholie, die uns an manche Szenen bei Dostojewski oder an Moussorgskys „Bydlo" denken läßt. W. St.

Das Chorwerk
herausgegeben von Friedrich Blume.
Kallmeyer, Wolfenbüttel

Dem Rezenzent liegen die fünf zuletzt erschienenen Hefte dieser ausgezeichneten Reihe vor, in der seit 1929 eine Fülle meist bisher ganz unbekannter, zumindest aber nicht allgemein zugänglicher Chorwerke veröffentlicht wurde, die die Zeit vom 15. bis zum 17. Jahrhundert umspannen. Wenn die Auswahl des Herausgebers das Schaffen Josquins sichtlich bevorzugte, so erklärt sich das aus der überragenden Bedeutung dieses genialen Renaissancemeisters, der im Gegensatz zu Palestrina mit praktischen Neuausgaben ohne Frage noch nicht gebührend bedacht worden ist. Zu den bereits früher erschienenen Heften mit Josquins „Missa pange lingua" (Nr. 1), „Vier Motetten" (Nr. 18) und „Weltlichen Liedern" von Josquin und anderen Meistern (Nr. 3) gesellen sich nun die Hefte 20 und 23 (von Blume selbst besorgt) mit der „Missa da pacem" und „Drei Evangelienmotetten", die abermals für die einzigartige Genialität ihres Schöpfers Zeugnis ablegen. Vor allem die Messe, die sich über der gregorianischen Melodie „Da pacem Domine", der Vorlage zu Luthers „Verleih uns Frieden gnädiglich" aufbaut, ist mit ihrer klaren und zielbewußten Linienführung und der übersichtlichen und dadurch außerordentlich eindringlich wirkenden formalen Anlage ein Werk, von dem man nur in Superlativen reden kann. Wenn man zudem die Ökonomie der Mittel bedenkt – bis auf das 3. Agnus Dei erfordert die Messe nur einen vierstimmigen gemischten Chor –, so ist diese Komposition wie wenige ihrer Zeit den Versuch der Wiederbelebung wert.

In einem erstaunlichen stilistischen Gegensatz zu ihr steht die „Missa in summis" von Heinrich Finck, dem deutschen Zeitgenossen Josquins, die in Heft 21 von Karl Hasse und Otto zur Nedden vorgelegt wird. Hasse hat mit stilsicherer Hand einige Lücken des Originals ergänzt. Fincks Messe ist mit der vielfältig verschlungenen Nachahmungstechnik und der kleingliedrig unruhigen Bewegung der Linien das typisch spätgotische deutsche Gegenstück zu der großzügigen und wohlangelegten Klarheit des Niederländers. Mag ihr auch für die Weiterentwicklung der Musik nicht die Bedeutung zukommen, die Josquins Schaffen ohne Frage gehabt hat, so ist doch diese Messe gleichwohl ein lebendiges, eindrucksvolles Zeugnis deutscher Musik um 1500. Es ist nur schade, daß die tiefe Stimmlage des Originals – fünf Männerstimmen und nur eine, gelegentlich zwei hohe Stimmen – die Aufführung erschwert. Freilich ist es durchaus stilgemäß, hier wie bei Josquin Instrumente zu Hilfe zu nehmen. Finck vor allem gehört ja noch in die Zeit, der die Singbarkeit der Melodik nicht letztes Ziel war.

Barockes Streben nach Textausdeutung zeigen „Fünf Hohelied-Motetten" Melchior Francks von 1608, für fünf bis sechs gemischte Stimmen, die Anna Amalia Abert in Heft 24 veröffentlicht. An die Stelle jener auch bei Josquin noch herrschenden Tendenz nach objektiver Unpersönlichkeit ist hier ein Jahrhundert später die lebhafte Freude am subjektiv anteilnehmenden Ausdruck getreten. Obgleich gerade bei Melchior Franck Hand in Hand damit die Satztechnik etwas verflacht, sind doch die Motetten so frisch und eindrucksvoll, daß sie bei entsprechender Vortragskultur tief und eindringlich wirken müssen.

Den Umkreis des chorischen Musizierens verläßt Heft 22 mit „Sechzehn weltlichen Liedern" von Gilles Binchois, herausgegeben von Willibald Gurlitt. Es berücksichtigt ebenso wie das Dufay-Heft Nr. 19 die burgundische Kleinkunst des frühen 15. Jahrhunderts, die aller Wahrscheinlichkeit nach von einem durch zwei Einzelinstrumente begleiteten Solosänger ausgeführt wurde. Diese Musik mag dem breiten Verständnis der Gegenwart noch nicht wieder so nahe gerückt sein, wie etwa die Kunst der Lutherzeit. Ich zweifle aber nicht, daß der grazile Schwung der Melodik Binchois' und ihr verspielt-sentimentaler Ausdruck alle die zu Freunden gewinnen wird, die sich ernsthaft um die Wiedererweckung dieser vornehmen, verfeinerten Kammermusik bemühen werden. H. R.

Ernst Krieck
Musische Erziehung. *Armanen-Verlag, Leipzig*

Die hier vereinigten drei Aufsätze (1. Die erzieherische Funktion der Musik; 2. Musische Erziehung; 3. Musik, Erziehung und Staat) sind zerstreut bereits vor Jahren erschienen. Ihre geschlossene Neuherausgabe und Besprechung wird gerechtfertigt durch die Stellung, welche der Autor gegenwärtig einnimmt. Unter musischer Erziehung versteht Krieck in engster Anlehnung an die griechische Antike und altchinesische Anschauungen „Übungen im Sprech- und Singchor,

im Einzelvortrag und Einzelgesang, in Instrumentalbegleitung und Tanz“ mit dem Ziel, die von diesen Übungen erfaßten Menschen seelisch zu formen. Zweck dieser Seelenformung ist Staatsbürgerbildung, womit (nach geschichtlichen Vorbildern) die obligatorische Teilnahme an den musischen Übungen begründet wird. So waren bei den Griechen „Mythos, Dichtung und Musik im Volkstum Gemeinbesitz: auch die höchsten Kunstwerke – wie die Tragödie – wurden in einem Maße volkstümlich, wie es Schiller, Goethe, Beethoven durch unsere Schulen nicht werden können, wie es allenfalls Bach sein könnte, wenn seine Passionen Jahr um Jahr von der Feiergemeinde selbst in der Kirche zur Aufführung gebracht würden“. Die staatsbürgerliche Erziehung durch musische Übungen, die Seelenformung des Gemeinschaftsmenschen stellt er dem auf den Intellekt bezogenen rationalisierten Bildungssystem hart gegenüber, welches wir in Deutschland gegenwärtig aufzulösen beginnen. An Stelle einer vornehmlich auf Können und Wissen ausgerichteten Erziehung soll Bildung von Gesinnung, Charakter und Willen in den Vordergrund treten.

Obwohl die Beschaffenheit solcher Erziehung immer wieder an Platon, an altchinesischen Schriftstellern, an mancherlei Einrichtungen aus dem Leben primitiver Völker gezeigt wird, unterlegt Krieck seinen Ausführungen doch aktuellen praktischen Wert. „Für die Erziehung in den Bünden, in der Staatsjugend, in der Reichswehr, in den Wehrverbänden der SA, der SS und des Stahlhelm ist die musische Erziehung zur Notwendigkeit geworden. Aus der wehrhaften Übung allein kann der soldatische Geist nicht erwachsen: Wahrhaftigkeit vollendet sich erst im Seelischen, in Haltung und Ethos, in Ehre, Hingebung und Gefolgschaftstreue“. Darüberhinaus führen ihn seine Gedankengänge zu dem radikalen Satz: „Aus Theatern und Konzertsälen, aus Ateliers und Museen wird das deutsche Volk keine Wiedergeburt seiner Kunst erleben.“

Man würde Krieck gröblich mißverstehen, wollte man seine Darstellung der musikalischen Ethoslehre, der kosmologischen Musikanschauungen Griechenlands und Ostasiens oder der magisch gebundenen Musikübung primitiver Völker ungeachtet ihres geschichtlichen Standortes, ihres entwicklungsmäßigen Gewordenseins zum Richtschema für die Gestaltung unserer Gegenwart nehmen. Er will nur die Aufmerksamkeit auf eine unserer neueren Tradition völlig entgegengerichtete Rolle der Musik in anderen Kulturen lenken, die mehr um die erzieherische Macht der Musik gewußt haben und sie dementsprechend wirkungsvoller für übergreifende Ziele einzusetzen verstanden als die europäische Kultur besonders im 18. und 19. Jahrhundert. Aber die Blickrichtung Kriecks kann bei sinnvoller Bezugnahme auf den geschichtlichen Raum, in dem der erstrebte Neuansatz unserer Musikkultur gefunden werden muß, fruchtbare Anregung sein. v. d. N.

Theodor Kroyer-Festschrift zum 60. Geburtstag am 9. September 1933. Herausgegeben von Hermann Zenck, Helmut Schultz, Walter Gerstenberg.
Bosse, Regensburg

Oft genug sind Festschriften nur die Sammelstelle für eine Reihe musikwissenschaftlicher Abfallprodukte, die in aller Eile zusammengesucht werden und kaum den Fachwissenschaftler, schon garnicht aber eine breitere Öffentlichkeit zu interessieren vermögen. Wir freuen uns, daß die Kroyer-Festschrift dieser Gefahr entgangen ist. Jeder Beitrag greift ein Problem auf, das die volle Beachtung aller an der Geschichte unserer Kunst tiefer Interessierten wahrhaft verdient. Aus der Fülle greife ich heraus: Maurice Cauchie, der die schwierige Frage nach dem Verhältnis von Kirchentonarten und mehrstimmiger Setzweise im Zeitalter Josquins behandelt; Johannes Wolf, der einen bisher wenig bekannten Musiktraktat des 14. Jahrhunderts herausgibt; Knud Jeppesen, der mit der ausführlichen Beschreibung eines italienischen Musikmanuskripts des beginnenden 15. Jahrhunderts nicht nur unsere Kenntnis der Musik des ausgehenden Mittelalters allgemein vermehrt, sondern auch einen kleinen Beitrag zu der Frage archaistischer Techniken dieser Zeit liefert und damit für die Frühgeschichte der deutschen Musik von Belang wird. Einige Aufsätze der Festschrift sollten auch außerhalb der engeren Zunft Beachtung finden, so eine ausgezeichnete Untersuchung von Herbert Birtner, Renaissance und Klassik in der Musik, die am Beispiel Josquins und Palestrinas über diese nicht immer mit genügender Klarheit gebrauchten Begriffe handelt, oder Otto Ursprungs anspruchsvoller Beitrag „Stilvollendung“. Von etwas zu hoher Warte und daher in Einzelheiten nicht immer überzeugend, doch anregend und gedankenreich, behandelt endlich Helmut Schultz „Das Orchester als Ausleseprinzip“.
R – g

Willi Tappolet
Arthur Honegger. *Hug, Zürich und Leipzig*

Die kleine, ausgezeichnet ausgestattete und mit einem interessanten Bilderteil versehene Studie ist als leicht faßliche Einführung in das Schaffen des bedeutendsten jungen schweizer Komponisten gedacht. Aus diesem Grund beschränkt sich Tappolet auf knappe Inhaltsanalysen der in übersichtlicher Weise zu Gruppen zusammengefaßten Werke. Auch stilkritische Bemerkungen fehlen nicht, ohne daß sie allerdings in irgendeiner Art systematisiert wären. Das äußerst vielgestaltige, von Debussy, Wagner, Schönberg und Strawinsky in gleicher Weise beeinflußte Werk Honeggers macht diese Systematisierung allerdings sehr schwer, mindestens zum heutigen Zeitpunkt. Obwohl sich Tappolet im allgemeinen streng an die Werkbeschreibung hält, tritt der Entwicklungsgang und die geistige Tendenz Honeggers

klar heraus. Für beide ist charakteristisch die distanzierte Einstellung zu den für die übrigen Musiker aus dem Kreise der „Six“ verbindlichen ästhetischen Thesen Jean Cocteaus, die scharfe Ablehnung aller l'art pour l'art-Ideen und die Verneinung klassizistischer Stilversuche. Demgemäß macht Honegger auch jene Vereinfachung der Schreibweise nicht mit, die bei manchen jungen Pariser Komponisten zu snobistischer Simplizität geführt hat: seine Musik hat bis heute ihren heftig vorstoßenden, eruptiven Charakter bewahrt, unbeschadet liebenswürdiger Gelegenheitsarbeiten wie „Roi Pausole“. Es ist überhaupt falsch, Honegger in eine allzu direkte Beziehung mit dem ästhetischen Begriff „Paris“ zu bringen. In seinen besten Werken, in Judith und Antigone, die Tappolet mit recht gegenüber Erfolgsschlagern wie Pazific und König David besonders hervorhebt, ist eine Schwere, eine expressive Wildheit, ein Pathos, die nur aus seinem starken alemannischen Naturell erklärt werden können. Dieses Naturell sträubt sich gegen glättende Renaissancebestrebungen und treibt auch den Zweiundvierzigjährigen immer wieder zur Auseinandersetzung mit den Problemen des Menschen und mit den Möglichkeiten der Kunst in dieser Zeit. So ist es denkbar, daß in kurzer Spanne ein Oratorium wie „Cri du monde“ und – Filmmusiken entstehen. H. St.

Neuerscheinungen

Vokalmusik

Chor a cappella:

Joseph Haas: Ein deutsches Gloria, nach Worten von Wilhelm Dauffenbach für achtstimmigen gemischten Doppelchor, op. 86. *Schott, Mainz*

Antonio Caldara: Ein Madrigal und achtzehn Kanons zu 3–6 Stimmen, herausgegeben von Karl Geiringer. Chorwerk Heft 25. *Kallmeyer, Wolfenbüttel*

Caspar Othmayr: Reutterische und Jegerische Liedlein, herausgegeben von Fritz Piersig. 2. Lieferung Nr. 26–50. *Kallmeyer, Wolfenbüttel*

Hans Lang: Zwei Motetten für 4 (–5) gleiche Stimmen und einstimmigen Knabenchor. 1. Jubilate Deo, 2. Laudate Dominum. *Schott, Mainz*

Chor mit Begleitung:

Josef Wagner: Kleine Chorsuite nach altdeutschen Texten für zwei- und dreistimmigen gemischten Chor mit drei Bläsern, op. 7. *Verlagsanstalt Deutscher Tonkünstler, Mainz*

Thomas Selle: Johannespassion mit Intermedien, herausgegeben von Rudolf Gorber. *Kallmeyer, Wolfenbüttel*

Othmar Schoeck: Kantate nach Gedichten von Eichendorff für kleinen Chor von Männerstimmen, Baritonsolo, 3 Posaunen, Tuba, Klavier und Schlagzeug, op. 49. *Hug, Zürich*

Joseph Haas: Kommt, laßt uns allesamt (Hymnen an den Frohsinn No. 2) für dreistimmigen Frauenchor mit Klavier, op. 73². *Schott, Mainz*

Hans Gebhard: Missa gotica für drei gemischte Stimmen mit Orgel, op. 20. *Schott, Mainz*

Paul Henkler: Totenzug für Einzelstimme, gemischten Chor, Streichquartett und Orgel. *Kistner & Siegel, Leipzig*

Darius Milhaud: A propos de Bottes, conte musical pour les enfants. Text von René Chalupt.

— Un petit peu de musique, jeu pour enfants. Text von Armand Lunel. *Durand, Paris*

Einzelstimme mit Begleitung:

W. Burkhard: Herbst, Kantate für Sopran, Violine, Violoncello und Klavier, op. 36. *Schott, Mainz*

Othmar Schoeck: Wanderung im Gebirge. Gedichtfolge von Lenau für eine Singstimme mit Klavier, op. 45. *Hug, Zürich*

G. F. Händel: Ausgewählte Arien mit obligaten Instrumenten, herausgegeben von Alb. Küster u. Anton Heilmann, Heft I, Arien für Sopran. *Verlag für musikalische Kultur und Wissenschaft Wolfenbüttel*

Instrumental-Musik

Klavier:

Kurt Lange: Sieben Klavierstücke.

Josef Wagner: Variationen und Finale über ein Thema von Bach. *Verlagsanstalt Deutscher Tonkünstler, Mainz*

H. Kocher-Klein: Vier Klavierstücke, op, 27, erste Folge. *Albert Auer, Stuttgart*

Emil Frey: Zehn kleine Klavierstücke für den Unterricht, op. 59. *Hug, Zürich*

Violine:

Richard Wetz: Konzert h moll für Violine und Orchester. 57. Werk. *Kistner & Siegel, Leipzig*

Igor Strawinsky: Duo concertant pour Violon et Piano en cinq mouvements. *Russischer Musikverlag, Berlin*

Henk Badings: Sonate für Violine und Klavier. *Schott, Mainz*

Othmar Schoeck: Sonate für Violine und Klavier, op. 46. *Hug, Zürich*

Hans Brunner: Sonatine für Violine und Klavier, op. 11¹. *Hug, Zürich*

Die alte Geige, vergessene Weisen großer Meister für Violine und Klavier. *Universal-Edition, Wien*

Ferdinand Küchler: Die erste Freude am Zusammenspiel. 40 ganz leichte Stücke in der ersten Lage für Violine oder Violinchor und Klavier, op. 10. 2 Hefte.
— Geworfener und Strichbogen, Violine, op. 9. *Hug, Zürich*

Spielmusik für Violine: Altfranzösische Duette II für 2 Violinen von *Doflein*. *Schott, Mainz*

Cello:

Marin Marais: Suite d moll aus den „Pieces de Viole avec la basse continue". Neuausgaben für Viola da Gamba, Cembalo und Basso continuo ad lib. oder Violoncello und Klavier von Chr. Döbereiner (in der Sammlung ANTIQVA). *Schott, Mainz*

Herman Sandby: Concerto for Violoncello and Orchestra. *Skandinavsk og Borups Musikforlag, Kopenhagen.*

Kammermusik:

Beethoven: 6 Gesellschaftsmenuette für zwei Violinen und Baß (Violoncello), zum ersten Male herausgegeben von Georg Kinsky (in der Sammlung ANTIQVA). *Schott, Mainz*

Paul Hindemith: 2. Trio für Violine, Viola und Violoncello. *Schott, Mainz*

Der Rundfunk im Januar

Walter Steinhauer

Man kann fast an jedem Abend gute moderne Musik hören — zwar nicht in Konzerten und nicht in einer einzelnen Stadt, wohl aber im Rundfunk Europas. Der weitreichende Radioapparat ist ein wahres Labsal für den hungrigen Mitteleuropäer. Betrachten wir nur einmal die Ereignisse seit Weihnachten, und zwar nur hinsichtlich der Musik deutscher und österreichischer Herkunft; denn wenn wir außerdem noch alle Debussy- und Ravel-Programme oder alle Strawinsky-Aufführungen und ähnliches registrieren wollten, so würde die bloße Aufzählung wohl allzu lang und ermüdend werden.

Von zeitgenössischen deutschen Komponisten dominierte in den Programmen ausländischer Sender bei weitem Richard Strauß. Er kam mit ganzen Opern (Arabella) zu Gehör, der Rosenkavalier wurde sogar mehrere Male gespielt, und auch sinfonische Dichtungen nebst einigen Liedern fanden Aufnahme. Nichts hörten wir von Schillings, von Graener oder Vollerthun, erstaunlicherweise leider gleichfalls nichts von Hans Pfitzner. Aber dafür gab es bemerkenswert vielfältige Wiedergaben von „Neuer Musik".

Das wichtigste Ereignis im Januar war ohne Zweifel die Uraufführung von Hindemiths zweitem Streichtrio „1933", die im Londoner Rundfunk durch Hindemith selbst und seine bewährten Triomitglieder vorgenommen wurde. Für eine eingehende Würdigung des Werkes, das sich ebenbürtig neben das ältere op. 34 stellt, ist dieser Sammelbericht nicht der rechte Ort; nur soviel sei gesagt: der Empfang in Berlin war vorzüglich, und die Weltgeschichte sah unter dem Eindruck des meisterlichen Musikströmens an jenem Abend einmal wieder rosig aus. Von weiteren Werken Hindemiths wurde im Sender Brüssel I die Kleine Kammermusik für 5 Bläser, op. 24 Nr. 2 gespielt, ferner im dänischen Rundfunk (Kopenhagen und Kalundborg) die Konzertouvertüre „Neues vom Tage" und der Holzpuppen-Foxtrott aus „Tuttifäntchen". Sogar ein Werk Arnold Schönbergs kam zur Aufführung: der englische North-Regional-Sender übernahm das Streichsextett „Verklärte Nacht" und versuchte vor der Aufführung überdies eine Einführung in das Werk zu geben. Es mag immerhin auch erwähnt werden, daß der Brüsseler Sender die „Kleine Dreigroschenmusik für Blasorchester" darbot, und daß die Sendergruppe Rom-Neapel am 29. Dezember nachmittags aus der

Akademie der heiligen Cäcilia „Mahagonny" übertrug. Schließlich sind in dieser Aufzählung auch einige Werke Ernst Kreneks zu nennen: der Brüsseler Sender vermittelte das Concertino für Flöte, Violine und Klavier mit Streichorchester, der dänische Rundfunk die Suite aus der Musik zum „Triumph der Empfindsamkeit", und die deutsch-schweizerische Sendergruppe (Beromünster) brachte die neue „Kantate von der Vergänglichkeit des Irdischen" mit dem Komponisten am Klavier zur Aufführung.

Im deutschen Rundfunk hörte man dagegen während des Januar nichts von eigentlich junger Musik, außer einer kleinen Kantate „Die heiligen drei Könige" von Ernst Lothar von Knorr. Dies mag zum Teil daran gelegen haben, daß fast zwei Wochen voll in Anspruch genommen wurden durch eine Veranstaltung, die dem erneuerten Sinn für das Kolossale alle Ehre machte: vom 14. bis 25. Januar wurden als Reichsendungen alle Sinfonien Beethovens und der Fidelio übertragen, und außerdem fanden in den drei großen Sendergruppen allnächtlich drei Kammermusikkonzerte statt, sodaß hier noch ungefähr sechzig weitere Beethoven-Werke zur Aufführung kamen, unter ihnen die letzten Quartette und Klaviersonaten. Zweck und Aufgabe dieses gewaltigen Zyklus waren ersichtlich zweifach: es wirkten namhafte, im Rundfunk sonst nicht oder nur selten zu hörende Künstler mit (Pfitzner, v. Hausegger, Frederic Lamond, das Strub-, das Wendling-Quartett u. a. m.), es waren ferner bei den Reichssendungen meist mehrere ausländische Sender angeschlossen, es handelte sich also einerseits um eine groß angelegte Repräsentation deutscher Musikkultur. Andererseits aber sollte es darauf ankommen – dies ging deutlich aus den kurzen Einführungen hervor, die vor den Wiedergaben der einzelnen Sinfonien gesprochen wurden –, die Millionenzahl der deutschen Rundfunkhörer an Gipfelleistungen der deutschen Musik heranzubringen und mit ihnen vertraut zu machen; denn Beethovens Werke seien geschaffen „aus dem Volk – für das Volk". Gänzlich unabhängig von grundsätzlicher Stellungnahme zum verwickelten Problem der Volksverbundenheit hochdifferenzierter Kunstschöpfungen, eine Frage, die ja im „Melos" letzthin mehrfach erörtert wurde[1]), – gänzlich abgesehen also hiervon darf doch bezweifelt werden, ob es, wenn man das Verständnis für Beethovens Werke verbreitern und heben will, der richtige Weg ist, sie ohne jede weitere pädagogische Bemühung einfach in unentrinnbarer Häufung auch den ungeschultesten Ohren aufzuzwingen. Die kurzen biographischen, und das jeweilige Werk nur ganz allgemein charakterisierenden Erläuterungen vor den einzelnen Sinfonien dürften kaum verhindert haben, daß in zahllosen, in allzuvielen Fällen die großartigste Bekundung deutschen Geistes zu einem bloßen Unterhaltungsgeräusch werden mußte, dem man nur flüchtig und ehrfurchtslos oder gar gelangweilt und geradezu befremdet zuhörte. (Es soll demnächst versucht werden, hier einige Vorschläge für eine kunstpädagogisch wirksamere Aufführungspraxis im Rundfunk zu machen).

Bemerkenswert einmütig waren übrigens die kurzen Einführungen in der Betonung dessen, daß Beethoven ein dämonischer Revolutionär sei, daß er alle gewohnten Regeln durchbrochen habe, daß er die vorgefundenen musikalischen Formen erweiterte, umbog oder sogar zersprengte. Dies ist nun zwar völlig richtig – aber das Publikum, für das Beethoven damals seine revolutionären Werke schuf, hat es ihm bekanntlich zunächst

[1]) Vgl. vor allem die Beiträge Walter Wioras in den Heften XII, 8/9 und XIII, 1.

oft sehr übel genommen. Unzusammenhängend und unverständlich, monströs und geschmacklos, Tongeheul und Gebrüll, regellos, grell und verworren – dies sind ein paar der Vokabeln, mit denen viele namhafte Zeitgenossen (Laien wie Fachleute) die neuen Werke Beethovens ablehnten. Heute nun hören wir über unsere moderne Musik nicht selten dasselbe. Am Beispiel Beethovens aber sehen wir, daß das Zerstören und Zersetzen von Regeln und überlieferten Ausdrucksformen durchaus und bei weitem nicht nur etwas Negatives zu sein braucht. Allerdings sind Aufgeschlossenheit und ernsthafte Bemühungen notwendig, um die neugeschaffenen Werte als etwas Positives und als den eigensten Atem der Gegenwart zu empfinden. Unsere Dreiklangshüter, die über Hindemith oder Strawinsky schelten, mögen sich immer wieder fragen, ob sie nicht heute zu eben derselben Kategorie von Kunstrichtern gehören, die damals – als er noch wirklich revolutionär und nicht im mindesten klassisch wirkte – sogar einen Beethoven verrissen haben.

Die künstlerische Schallplatte

Wir beginnen mit der Veröffentlichung eines systematischen Katalogs künstlerisch wertvoller Aufnahmen der ernsten Musikliteratur. Der Zusammenstellung der in deutschen Pressungen vorhandenen Werke von Bach werden im Laufe des Jahrgangs weitere Übersichten über die klassischen und romantischen Meister folgen.

Der Gebrauchswert der Schallplatte für die Musikkultur, für den Musikunterricht und für die Musikwissenschaft ist von einigen grundsätzlichen Faktoren abhängig: von der Kenntnis der Aufnahmen in künstlerischer und technischer Hinsicht und von der Qualität der Wiedergabe. Letztere beruht auf der Konstruktion des Apparates und wird außerdem wesentlich beeinflußt durch die Behandlung des Plattenmaterials.

Die Fortschritte der Wiedergabetechnik haben mit jenen der Aufnahmetechnik nicht gleichen Schritt gehalten. Von den heute käuflichen elektrischen Apparaten sind die teuersten und besten immer noch nicht gut genug, um einen restlos befriedigenden Eindruck von der Gestalt einer Komposition zu vermitteln. Hingegen weisen die Versuche mit Spezialkonstruktionen interessante Ergebnisse auf, aus denen besonders hervorstechen: erstens die plastische Wirkung des musikalischen Werkes – erreicht durch die gegebene Möglichkeit einer Veränderung der Raumakustik und durch die entsprechend ausprobierte Aufstellung der Mikrophone bei der Aufnahme – und zweitens die Klarheit der Stimmführung; beide sind hier wesentlich größer als im Konzertsaal. Die so erzielten Resultate sind jedenfalls ein Beweis gegen die teilweise immer noch vorhandene Abneigung gegen Musik auf der Schallplatte, die in der weitaus größeren Anzahl der Fälle auf eine unzureichende Wiedergabe zurückzuführen sein dürfte. Aber scheiden diese Versuchsapparaturen allein schon wegen Patentschwierigkeiten aus dem allgemeinen Gebrauch aus, so erstreckt auf der anderen Seite die zahllosen sogenannten akustischen Apparate. Der im Vergleich zu den elektrischen Apparaturen hier eng begrenzte Frequenzbereich führt zu unvollständigen oder gar falschen Vorstellungen vom musikalischen Kunstwerk, zumindest aber von der künstlerischen Leistung des Interpreten

Schwierigkeiten der Katalogisierung von Schallplatten

Sind hinsichtlich der Technik der heute verfügbaren Wiedergabeapparate noch viele Verbesserungen nötig, die weniger von der Fähigkeit der Konstrukteure als vielmehr von dem Willen der Kalkulationsbüros abhängen, so weist die Systematisierung und Katalogisierung der Schallplatten mindestens noch ebenso viele Mängel auf, die wohl kaum je zu beheben sein werden. Ausführliche Gesamtkataloge anzulegen, ist aus dem Grunde unmöglich, weil in ständigem Wechsel die Platten von bestimmten Kompositionen oder Dirigenten, wenn ihre Auflage erschöpft ist, entweder nicht mehr nachgepreßt, sondern gestrichen, oder durch Neuaufnahmen von anderen Künstlern ersetzt, bezw. ergänzt werden; die Plattennummern bleiben dabei selten die gleichen. Daraus ergibt sich eine erschwerte Übersicht sowohl über die Produktion im allgemeinen, als auch über die Brauchbarkeit der Aufnahmen für die Zwecke des Musikers. Die Tatsache, daß z. B. in Berlin nur zwei Geschäfte eine gründliche Auskunft zu geben wissen, und die Erfahrung, daß der Wert einer Komposition oder eines Künstlers und der entsprechende Plattenwert nicht immer identisch sind, lassen eine Zusammenstellung der wichtigsten Schallplatten nach Komponisten geordnet, oder wenn es sich als notwendig erweisen wird, nach musikhistorischen oder formalen Gesichtspunkten, gerechtfertigt erscheinen.

L. F.

1. J. S. Bach*)

Von den Klavierwerken gehört die Wiedergabe durch Edwin Fischer, von den Violinkompositionen die Interpretation Adolf Buschs mit zu den vollendetsten Aufführungen im Bach'schen Stil. In den durchschnittlichen Aufführungen wird der ungeheuere Kraftstrom der Bach'schen Musik — die Spannungen der inneren Dynamik des musikalischen Rhythmus — entweder durch Uebernuancieren der Unterschiede in der Tonstärke oder durch metrisches Punktieren zerrissen. Das gleiche gilt von den Orchesterwerken, unter denen das Fehlen einer Aufführung unter Klemperer besonders stark spürbar wird.

Das wohltemperierte Klavier
Praeludien und Fugen Nr. 1—8 und Praeludium Nr. 9. *Harriet Cohen* / Praeludium und Fuge in Cis. *Wilh. Kempff* / Praeludium und Fuge in cis. *Franz Josef Hirt* / Praeludium und Fuge in D. *Wilh. Kempff*; dasselbe: *Edwin Fischer* / Praeludium und Fuge in a. *Frida Kwast-Hodapp.*

Chromatische Fantasie und Fuge in d moll. *Edwin Fischer.*

Partita in d moll (Sarabande, Menuett, Gigue). *Harold Samuel.*

Partita in b moll (Courante, Prélude, Allemande). *Harold Samuel.*

Englische Suite in a moll (Prélude, Allemande, Courante) *Harold Samuel.*

Klavierkonzert in d moll. *Edwin Fischer* mit Kammerorchester.
Vollendete Wiedergabe des Klavierklanges!

Sonate in g moll für Violine allein. *Josef Szigeti*
Szigeti fasst die langsamen Sätze zu weich an und spielt die raschen zu virtuos.

Partita in d moll für Violine allein. *Adolf Busch*

Partita in g moll für Violine allein (Adagio). *Fritz Kreisler.*

Air auf der G-Saite. *Bronislaw Huberman.*

Sonate in G dur für Violine und Klavier. *Adolf Busch und Rudolf Serkin.*

Sonate in c moll für Violine und Cembalo. (Adagio, Siciliano). *Licco Amar und Günther Ramin*
Eine der stilvollsten Bach-Aufnahmen.

Violinkonzert in E (Adagio). *Georg Kulenkampff*

Konzert für 2 Violinen. *Fritz Kreisler und Efrem Zimbalist.*

dasselbe: *Yehudi Menuhin und Georges Enesco*

Brandenburgische Konzerte:
Nr. 1, in F. *Alois Melichar.*
Nr. 2, in F. *Alois Melichar.*
dasselbe: *Leopold Stokowski.*
Nr. 3. in G. *Alfred Cortot.*
dasselbe: *Wilh. Furtwängler.*
Nr. 4, in G. *Alois Melichar.*
Nr. 5, in D. *Alfred Cortot.*
Nr. 6, in B. *Alfred Cortot.*

Ricercare a 6 voci über ein Thema Friedrichs des Grossen aus dem „Musikalischen Opfer", bearbeitet von Edwin Fischer. *Edwin Fischer mit Kammerorchester.*
Durch die Bearbeitung für Streicher geht die Klarheit der Stimmführung zum Teil verloren.

*) Der Melosverlag vermittelt den Lesern bereitwilligst Auskünfte über Aufnahme und Preis der hier angezeigten Platten und leitet Bestellungen auf Wunsch kostenlos weiter.

Neue Schallplatten

Suite Nr. 2 in h. *Willem Mengelberg*.
Eine im Technischen vorbildliche Aufnahme. namentlich durch die hier erstmals vollkommen erreichte Wiedergabe des Flötenklanges.

dasselbe: *Frederik Stock*.

Suite Nr. 3 in D. *M. Desiré Defauw*.

Orgelwerke

Praeludium in c. *Alfred Sittard*.

Prélude in G. *Marcel Dupré*.

Kleines Praeludium und Fuge in B. *Fritz Heitmann*.

Fantasie in g. *Edward Commette*.

Toccata in F. *Anton van der Horst*.

Toccata und Fuge in d. *Alfred Sittard*.

dasselbe: *Fritz Heitmann*.

dasselbe: *G. D. Cunningham*.

Fuge in G. *Marcel Dupré*.

Fuge in d. *Stanley Marchant*.

Choralvorspiel „In dir ist die Freude". *Louis Vierne*

Choralvorspiel „Christus lag in Todesbanden". *Louis Vierne*.

Vokalmusik

„Willst du dein Herz mir schenken" (mit Cembalo) *Lotte Leonard*.

H moll-Messe (Vollständig) *Philharmonischer Chor und Londoner Symphonieorchester. Albert Coates*

daraus: Sanctus. (Englisch gesungen) *Royal Choral Society und Albert Hall-Orch.*
ferner: Hosianna in Excelsis und Qui Tollis
Diese beiden Platten enthalten Aufnahmen, die gelegentlich einer öffentlichen Aufführung gemacht wurden. Die Musik kommt nur sehr vers hwommen, infolge der schwer kontrollierbaren akustischen Verhältnisse des Aufnahmeraumes.

Matthäus-Passion. Daraus: „Kommt ihr Töchter, helft mir klagen. *Berliner Philharmonischer Chor. Siegfried Ochs*.

*

Die Aufnahmen, die von Werken Bachs existieren, treten zahlenmässig weit hinter diejenigen z. B. von Beethoven oder Mozart zurück, sodass die gegebene Uebersicht als nahezu vollständig gelten kann.

Neue Platten, die wir empfehlen *)

Alte Musik

A. Vivaldi: Concerto grosso amoll. (*Dir. Hermann Abendroth*).

G. F. Händel: Kammertrio c moll (langsamer Satz) für Violine, Flöte und Cembalo. (*Strub, Luther, Kruttge*).

J. S. Bach: Praeludium und Fuge C dur und B dur aus dem Wohltemperierten Klavier. (Am Clavichord *A. Dolmetsch*).

J. S. Bach: Sinfonia aus der Kantate 156 und zwei Choräle. (*Dir. Kennedy Scott*).

J. S. Bach: Solosonate für Violine in a moll. (*Josef Szigeti*).

A. Destouches: Gavotte du bouquet und Tambourin du triomphe, bearbeitet von *Henri Casadesus* (*Société des instruments anciens, Paris*).

J. S. Bach: Praeludium und Fuge Cis dur aus dem Wohltemperierten Klavier (*Alexander Borowsky*)
Eine in der Wiedergabe des Klavierklangs besonders gelungene Aufnahme.

J. S. Bach: Dritte Suite D dur (*BBC-Orchester unter Adrian Boult*).

J. S. Bach: Praeludium und Fuge Es dur für Orgel in der Klavierbearbeitung von Busoni (*Edwin Fischer*).

Friedrich der Große: Zwei Sätze aus Flötensonaten (*Müller*).

Josquin des Près: Ave verum und Ave caelorum domine (*Chor der Kathedrale von Dijon*).

G. F. Händel: Feuerwerksmusik (Auswahl) (*Londoner Sinfonieorchester unter Hamilton Harty*).

H. L. Haßler: Jungfrau, dein schön Gestalt / Feinslieb, du hast mich g'fangen

H. Schütz: O lieber Herre Gott, wecke uns auf (*Leipziger Kantorei, Dir. K. Thomas*).

---

*) Der Melosverlag vermittelt den Lesern bereitwilligst Auskünfte über Aufnahme und Preis der hier angezeigten Platten und leitet Bestellungen auf Wunsch kostenlos weiter.

Klassische Musik

W. A Mozart: Oboenquartett K. V. 370. (*Lenerquartett*).

W. A. Mozart: Streichquartett G dur K. V. 387, (*Lenerquartett*).
Zwei hervorragend schöne, ungemein plastische und differenzierte Mozartplatten.

W. A. Mozart: Klarinettenkonzert (langsamer Satz) (*H. Draper, Dir. Clarence Raybold*).

W. A. Mozart: Sinfonia concertante für Violine (*Sammoray*) und Viola (*Lionel Tertis*).

W. A. Mozart: Sonate 42 für Violine und Klavier (*Yehudi und Hephzibach Menuhin*).

L. van Beethoven: Egmont-Ouvertüre (*Wilh. Furtwängler und Philharmonisches Orchester, Berlin*).

L. van Beethoven: Klaviersonaten D dur op. 28, g moll op. 49[1] und As dur op. 110 (*Artur Schnabel*).

J. Haydn: Cembalokonzert F dur (*Mme. Roesgen-Champion*).

Romantische Musik

F. Mendelssohn-Bartholdy: Violinkonzert (*Josef Szigeti mit Londoner Philharmonischem Orchester unter Sir Thomas Beechem*).

F. Schubert: Winterreise (*Gerhard Hüsch und Hanns Udo Müller*).

M. I. Glinka. Russlan und Ludmilla, Ouvertüre (*Dir. Hans Knappertsbusch*).

J. Brahms: Rhapsodie g moll op. 79[2], Intermezzo a moll op. 118[1] und A dur op. 118[2] (*Wilhelm Backhaus*).

J. Brahms: Klaviertrio H dur (*Elly Ney-Trio*)

A. Bruckner: Scherzo aus der nachgelassenen Sinfonie d moll (*Dir. F. Zaun*).
Ein hochinteressantes Stück aus der Jugendsinfonie mit allen Kennzeichen von Bruckners Scherzostil

R. Wagner: Trauermarsch aus „Götterdämmerung" (*Wilh. Furtwängler und Berliner Philharmonisches Orchester*).

C. Franck: Psyche, symphonische Dichtung.

C. Franck: Symphonische Variationen (*Walter Gieseking und Londoner Philharmonisches Orchester unter H. Wood*).

Die Lebenden

R. Strauß: Don Quichote (*Berliner Staatskapelle unter Leitung von Richard Strauß*).
Das prachtvolle Stück erklingt in grösster Klarheit und Tonfülle.

R. Strauß. Arabella. Finale (*Viorica Ursuleac und Alfred Jerger*).
Arabella. Duett 1. Akt (Aber der Richtige — wenns einen gibt . . .) (*Viorica Ursuleac und Margit Bokor*).
Arabella. Arie der Arabella 1. Akt (*Lotte Lehmann*).
Arabella Duett 1. Akt (*Lotte Lehmann und Käte Heidersbach*)

R. Strauß: Ariadne auf Naxos, Arie der Zerbinetta (*Adele Kern*).

M. Ravel: Sinfonie espagnole.

M. Ravel: Ma mère l'oye (*Concerts Lamoureux unter Albert Wolff*).

M. Ravel: Quartett F dur (*Lenerquartett*).

D. Milhaud: Chants populaires hébraiques (*M. Singher*).

Zeitgenössische katholische Kirchenmusik

Karl Gustav Fellerer

Vom 5.—8. Januar tagte in Aachen die Internationale Gesellschaft für neue katholische Kirchenmusik, um eine Schau über die zeitgenössische Komposition geistlicher Musik zu bieten. Der Tagung ging eine Novene mit der Aufführung von geistlichen Liederzyklen von Hatzfeld, Lemacher, Philipp, Haas, Lang, Othegraven, Thiel, Th. Pfeiffer voraus, die der Dekanatsverband Aachen des Allg. Cäcilienvereins veranstaltete. In die Aufführung der Chorwerke teilten sich der Aachener Domchor unter der überragenden Leitung von Th. Rehmann, der sich in der Feinheit der Intonation, Klarheit der Linienführung und Überwindung der Schwierigkeiten an erster Stelle der Chöre mit Knabenstimmen in Deutschland zeigte, der Lehrer- und Lehrerinnen-Gesangverein unter Leitung von W. Weinberg, das Städt. Orchester und der Städt. Gesangverein, die an Stelle des erkrankten Generalmusikdirektors Raabe

der junge Hermann Schroeder mit einem Ausdruck und einer Fertigkeit dirigierte, die ihn auch als Dirigenten als eine unserer größten Hoffnungen erscheinen lassen, die Männergesangvereine Orphea und Harmonia, der Geistliche Singkreis unter Leitung von Fendrich, der Schülerchor des Gregoriushauses unter Leitung von J. Schwalge, die Kirchenchöre St. Adalbert, St. Joseph, St. Donatus, St. Barbara. Unter den Solisten sind an erster Stelle der Mechelner Organist Flor Peeters zu nennen, dessen überragende Vortragskunst bei dem Orgelkonzert in der St. Elisabethkirche zur Entfaltung kam, die Sopranistin Jo Helligrath van Rymenam, die Refices La Samaritana mit großer Ausdruckskraft zu gestalten wußte, Anni Bernards, deren schöner Alt die Lieder der Hausmusikstunde zum Klingen brachte, die Geigerin Isabella Schmitz und der Aachener Organist H. Weber.

Das Interessante der Tagung war jedoch nicht die Ausführung der Werke, sondern die Eigenart der Werke selbst. Im Gegensatz zur 1. Tagung der Gesellschaft in Frankfurt 1930 hat sich in Aachen eine Vertiefung und Klärung der stilistischen Haltung zeitgenössischer geistlicher Musik gezeigt. Zwei Richtungen sind bestimmend: Konstruktive Linearität und impressionistische Klangwirkung. Letztere zeigt sich besonders bei den Franzosen und Italienern. Respighis fein empfundenes Concerto gregoriano und Refices Oratorium La Samaritana, eines der wirkungsvollsten Werke der Tagung, haben hierin, verbunden mit der Kraft der Steigerung, ihre starke Wirkung begründet. Auch die große Wirkung des Psalms In convertendo Domino von van Nuffel liegt in dieser Haltung. Die lineare Einstellung zeigt sich besonders bei den Deutschen teilweise verbunden mit stärkstem Stimmungsausdruck, teilweise aber als konstruktives Experiment. Den stärksten Ausdruck in feiner Abtönung des klanglichen hat die vokale Polyphonie in J. B. Hilbers Zyklus „Maria" gefunden. Hier ist das Technische zu Höherem umgestaltet. Der eigenartige Reiz religiöser Empfindung ließ das Werk zu einem der größten Eindrücke der ganzen Tagung werden. Auch O. Jochums Zyklus „Nun freu dich aller Frauen Preis" ist unter den eindrucksvollen Werken dieser Haltung zu nennen und nicht zuletzt J. Vrankens klangvolle Cantica Eucharistica und G. Rüdingers „Memento mori", dessen Chöre in plastischer Deklamation starke religiöse Empfindung formen. In diesen Werken ist eine Annäherung an das Ziel zeitgenössischer Kirchenmusik gegeben, die Vertiefung des religiösen Ausdrucks in der zeitgenössischen Tonsprache, frei von einer Säkularisation des Ausdrucks und rein konstruktiver Wirkung des Satzes. Hier ist auch das Te Deum von Herm. Schroeder zu nennen, das, trotz der nicht ganz zulänglichen Aufführung, zu den stärksten Werken der Tagung gehörte und in eindrucksvoller Wucht kirchlichen Geist atmet. Hier liegt wahre kirchliche Kunst vor, die in gleicher Weise wahres Können mit tiefem kirchlichen Erleben bindet.

Dieser Gruppe von Werken gegenüber wirken andere wie J. Leifs Kyrie, ebenso wie ein großer Teil der aufgeführten Orgelkompositionen konstruiert, ohne tiefere künstlerische und religiöse Empfindung. Klangschön erweist sich F. J. Wagners Marienmotette, sehr eindrucksvoll trotz einfacher Stimmführung A. Pfanners „Vergänglichkeit"; K. Krafts Spervogelgesänge zeigen lebendige Polyphonie. L. de Vochts „Himmlische Prozession" ist ganz auf Klangwirkung eingestellt und begründet in ihrer dynamischen Schattierung ihre Wirkung, die aber äußerlich bleibt und nicht zu tiefem religiösen Erlebnis werden kann. Dieses religiöse Erleben in der Kunst, das Ziel der geist-

lichen Musik, kommt nur dann zur vollen Entfaltung, wenn Gesinnung und Können sich in gleicher Richtung treffen, wenn weder volles Nach-außen-gerichtet-sein äußerlich zu wirken sucht, noch inneres Grübeln sich in mystischer Eigenbetontheit verliert, die wohl dem Komponisten selbst viel sagt, die aber nicht beim Hörer lebende Aufnahme finden kann, der sie konstruktiv empfinden muß. Dieses Eindrucks konnte man sich trotz vieler packender Einzelstellen bei den im Gottesdienst aufgeführten Messen Gaudens gaudebo von Lechthaler, In honorem St. Annae von Winnubst, Missa monodica von Ghedini und Missa gregoriana von L. Söhner nicht ganz erwehren. Das Technische des Satzes, das vielfach, vor allem bei Lechthaler, zu größter Steigerung gebracht ist, die allzu starke Herausstellung des Gewollten, das dem nicht ganz vertrauten Hörer fremd bleiben muß, geben diesen Werken vielfach den Charakter eines konstruierten Experiments, das überaus interessant ist, dessen künstlerische Fertigkeit höchste Bewunderung verdient, von dem aber nicht der Funke religiösen Empfindens ausgeht. Desderis Missa Dona pacem vermag in ihrer raffaelitischen Abgeklärtheit dieser Aufgabe kirchlichen Musik stärker gerecht zu werden. Der religiösen Aufgabe geistlicher Kunst aber ganz fern stehen Werke wie Demenys Corde patris genitus, das zwar volksgebundene Eigenart aufweist, aber im Banne säkularisierter Kirchenmusik steht, oder J. Eidens' „Der 150. Psalm".

Diese kurze Übersicht mag zeigen, welche Vielheit von Richtungen und welche Probleme in der zeitgenössischen kath. Kirchenmusik zutage treten, ganz abgesehen von den vielen Werken, die keinerlei Probleme aufwerfen und mehr oder minder starke Erfindungskraft aufweisen. Am schlechtesten war die Orgelmusik im Programm vertreten; sie hat entweder in impressionistischer Klangbetontheit oder aber in kontrapunktischer Konstruktion keinen tieferen Ausdruck gefunden. F. Peeters Variationen und Finale über ein altflämisches Weihnachtslied, H. Webers Passacaglia und Fuge Veni Creator, Kirchhelles Passacaglia sind unter den Orgelkompositionen hervorzuheben.

Von großem Interesse war die Veranstaltung „Geistliche Hausmusik", die Einblick in ein sehr entwicklungsfähiges Gebiet unserer Musikpflege gab, das ebenso notwendig ist, wie eine kunstvertiefte Reinigung des Privathauses und Vereinslokals von der Kunstdruckbilderunkultur. Die überaus fein empfundenen Stücke für Klavier zu 4 Händen von Respighi gaben den rechten Auftakt zu der Veranstaltung, die in den Liedern „Weihnachten" von H. Schroeder und „Dem Dreieinigen" von G. Rüdinger ihren Höhepunkt gefunden hat. Unter der geistlichen Instrumentalmusik sind noch die klangvollen Hymnen von F. Malipiero und die Hymnen für Orchester von K. Hoeller zu nennen, von denen leider nur zwei zur Aufführung kamen; leider — denn Hoellers Hymnen gehören zum Eigenartigsten und in Erfindung, Klang und Satz Stärksten der ganzen Tagung.

Das Männerchorkonzert hat wenig Neues gebracht. Die schon abgegriffenen Mittel des Männergesangs sind bei den hier aufgeführten Werken zu sehr in den Vordergrund getreten. Auch H. Langs groß angelegter Chor „Gott ist in mir das Feuer" hat trotz wirkungsvoller und tiefempfundener Stellen nicht restlos überzeugen können.

Eine Besonderheit stellt das Kreisspiel von K. Roeseling dar. Hier ist das mittelalterliche Weihnachtsspiel verbunden mit Volksbrauch und naivem Kinderspiel wieder lebendig geworden. Was Roeseling, der leider viel zu wenig bekannte Kölner

Komponist, hier geschaffen hat, ist trotz seiner komplizierten Tonsprache ein Werk echtester zeitgenössischer Volkskunst, das seine volle Eigenbedeutung hat und keine künstlerischen Anleihen macht. Die Darstellung der Weihnachtsgeschehnisse im Rahmen dieses Kinderspiels ist als Kunst echter Empfindung von tiefster Wirkung, die durch die geschlossene Eigenart der Musik verstärkt wird. Die deutsche Schule hat hier ein Werk wahrer Volksverbundenheit und echter zeitgenössischer Kunst erhalten, dessen sie sich nur durch häufige Aufführung würdig machen kann, und es ist zu hoffen, daß dieses „Spiel" bei großen und kleinen Kindern das kitschige Weihnachtsspiel von gestern verdrängt.

Die Bilanz des Festes ist, obwohl auch einige unvermeidliche „Nieten" nicht fehlten, überaus positiv, positiver als solche anderer Vereinigungen in letzter Zeit. Die Aachener Tage haben die starken Kräfte zeitgenössischer Musik gezeigt, die höchsten Ausdrucks fähig sind; sie haben gezeigt, wie Kirchenmusik und geistliche Musik sich die positiven Kräfte der Musik der Gegenwart zu eigen gemacht haben und ein Bollwerk gegen Verirrungen extremer Modernität wie verkalkter Vermottung der Musik bilden. Die geistliche Musik, von Anfang an in antiliberalistischem Geiste gebunden, steht und fällt mit der religiösen Gesinnung, und diese ist bejahend und befruchtend für jede wahre Kunst.

Hoffen wir, daß die nächste Tagung der Gesellschaft, die in Rom geplant ist, noch stärker diese positiven Kräfte zeitgenössischer Musik im Geiste christlicher Kultur zur Entfaltung bringt zur Hebung der Kirchenmusik und Vertiefung unseres ganzen Musiklebens.

„Kreidekreis" und anderes

Heinrich Strobel

Die Berliner Opernhäuser waren in den vergangenen Wochen gewiß nicht untätig. Aber wenn man nach Aufführungen sucht, die über die praktischen Notwendigkeiten der Spielplanbildung oder über pietätvolle Erinnerungen an die „gute alte Zeit" des Vorgestern hinausreichen, dann bleibt nur die Erstaufführung des „Kreidekreis" von Alexander Zemlinsky in der Staatsoper übrig. Es handelt sich hier um einen Komponisten, der sich mit dem Problem der Oper und mit den musikalischen Stilmitteln der Gegenwart in ernster Weise auseinandersetzt, wenn ihm auch die letzte Kraft schöpferischer Gestaltung nicht gegeben ist. Der Anreiz, das einst sensationell erfolgreiche chinesische Märchenspiel von Klabund zu vertonen, war groß. Aber groß waren auch die Gefahren, die sich für den denkenden Musiker dabei einstellen konnten. Die stark mit Rührsamkeit getränkte Tragödie des armen Teehausmädchens, das einen heroischen Kampf für die Gerechtigkeit und für ihr Kind führt, hätte einen weniger kultivierten und weniger geschmackvollen Musiker leicht in die ausgefahrenen Bahnen effektvoller Kulissendramatik treiben können. Zemlinsky ist dieser Gefahr entgangen, indem er seine Oper ganz auf einen zarten Legendenton abstellte und der Musik auf weite Strecken hin eine untermalende Rolle zuerteilte. Die dramatische Schlagkraft der Oper mußte darunter leiden, besonders da, wo sich die Tragödie konflikthaft zuspitzt. Ihr Grundcharakter ist lyrisch.

Einem tiefem Verständnis für die lyrischen Inhalte der Dichtung entspricht die meisterhafte Verteilung von musizierten oder vielmehr: musikalisch gestützten und gesprochenen Partien. Von ihnen heben sich einige geschlossene Gebilde als musikalische

Zentren ab: die melancholisch zarten Lieder der Teemädchen, in denen Jazzelemente äußerst fein mit Exotismen verschmolzen sind, verschiedene knapp umrissene „Arien", in denen sich die einzelnen Figuren des Spiels vorstellen, und als Höhepunkt die Szene im dritten Akt, wo die zum Tod verurteilte Haitang auf der beschneiten Straße nach Peking zusammenbricht. Hier erobert Zemlinsky vom Lyrischen aus den Bereich großer Empfindung, hier gewinnt die Musik durch die Gegenüberstellung des trällernden Soldatenliedes mit dem leidenschaftlichen Gesang der Haitang formbildende Kraft, hier wird aus dem atmosphärischen Legendenspiel wirklich eine Oper. Für das feiner reagierende Ohr haben aber auch die rein atmosphärischen Teile der Partitur hohe Reize. Es bewundert die überaus geschmackvolle Art, mit der aus exotischen Motiven eine leise schwingende Melodik, eine schillernde Harmonik abgeleitet ist, man bewundert die Sensibilität eines Musikers, der jenseits aller Gemeinplätze und aller äußerlichen Farbenmalerei, die lyrische Stimmung der einzelnen Situationen überzeugend erfaßt. Im Stilistischen lehnt sich Zemlinsky an den späten Mahler, an Debussy und gelegentlich auch an Weill an, ohne aber in direkte Abhängigkeit zu geraten.

Die Berliner Staatsoper brachte den „Kreidekreis" in einer hervorragenden Aufführung heraus. Sie war in gleicher Weise der feinfühligen Interpretation durch Staatskapellmeister Heger, den wundervollen Bildern von Ernst Preetorius, der zurückhaltenden Regie von Hörth und der ergreifenden Darstellung der Haitang durch Susanne Fischer zu danken, die mit dieser Leistung in der Reihe der großen Berliner Bühnensängerinnen aufgestiegen ist.

Das Konzertleben der Reichshauptstadt ist nach einem Aufschwung in den Wochen vor Weihnachten mit Beginn des neuen Jahres stark abgesackt. Noch nie fanden so wenig Veranstaltungen statt wie in den letzten Wochen. Durch die Abwesenheit der Philharmoniker fielen Orchesterkonzerte überhaupt aus. Eine einzige Ausnahme bildete ein Konzert der Staatskapelle, in dem Kleiber die dritte Sinfonie in g moll von Albert Roussel uraufführte. Vor einigen Monaten hatte man Kleiber die Bekanntschaft mit einem überaus reizvollen Werk des neuitalienischen Klassizismus zu danken, mit dem Triokonzert von Alfredo Casella. Jetzt brachte er eines der wertvollsten Werke moderner französischer Musik nach Berlin. Mit dem Ernst seiner Gesinnung und der Meisterschaft seiner Arbeit steht der weit über sechzigjährige Roussel völlig vereinzelt unter den lebenden Franzosen. Er ist der klassischen Schule treu geblieben und verzichtet auf jede klangspielerische Brillanz. Darin ist der Gegenpol von Ravel. Aber zugleich hat er sich mit fortschreitendem Alter immer intensiver mit den Stiltendenzen der modernen Musik auseinandergesetzt. Daraus ergibt sich die ungewöhnliche Fortschrittlichkeit seiner Musik, die sich in der äußerst konzisen Linienführung und in der Formenstrenge ebenso zeigt wie in der spitzen, unschwelgerischen Instrumentation. In dem viersätzigen Stück rahmen zwei heftig bewegte, von sinnfälliger Noblesse zu mächtigen Steigerungen hintreibende, aber stets beherrschte Sätze ein famoses Scherzo und einen langsamen Teil ein, dessen tiefernster Charakter gerade durch die als Mittelteil eingefügte harte Fuge noch gesteigert wird. Kleiber, der sich seit Jahren für den in Deutschland bisher fast unbekannten Meister einsetzt, hatte mit der Sinfonie einen ungewöhnlich starken Erfolg, für den auch der Autor danken konnte.

Die Kammermusik hielt sich noch einigermaßen. Man hörte das Elly Ney-Trio,

die Wendlings (mit Regers Es Dur-Quartett), man wurde durch die vortreffliche Kammermusikvereinigung der Staatsoper (G. Kniestädt) an das Quintett von Kaminsky erinnert, dessen chaotisches Stimmgewirr freilich weit mehr einem Unvermögen der Gestaltung als einem wirklich spontanen Expansionsdrang entspringt. Wie weit entfernt ist dieses Werk von Jarnachs Streichquintett, das ebenfalls vor Jahren bei den denkwürdigen Donaueschinger Festen zum ersten Mal gespielt wurde und das ein bleibendes Denkmal des strengen Kunstwollens der jungen deutschen Musikergeneration darstellt. Man hörte es in einem Abend der Akademie der Künste neben dem ausgezeichneten Quartett von Brehme, das bei aller klassizistischen Haltung doch von demselben aktiven Musizierwillen erfüllt ist, und neben einem sehr ernst gearbeiteten, von romantisch rhapsodischer Empfindung erfüllten Stück von Johannes Günther. Das Steinerquartett erwies mit dem Vortrag dieser Werke wieder einmal seine ganz ungewöhnlichen Spielqualitäten.

Diesem Abend kommt deshalb eine besondere Bedeutung zu, weil er als einziger unter den Veranstaltungen der letzten Monate in erfreulicher Konzessionslosigkeit dem Schaffen der jungen deutschen Komponisten gewidmet war. Man muß es leider aussprechen: so viel sich im letzten Jahr geändert hat, die Lage der jungen Musiker und insbesondere derer, die mit sich und mit den Problemen kämpfen, die ihnen Gewissen und Gegenwart heranführen, hat sich nicht verändert. Es bleibt die wichtigste Pflicht der zukünftigen organisatorischen Arbeit, diesen Menschen, die die musikalische Zukunft des deutschen Volkes repräsentieren, den Weg in die Öffentlichkeit und damit den Weg zum schaffenden Wirken zu ebnen.

In diesem Zusammenhang verdient die Musikmesse besondere Hervorhebung, die um die Weihnachtszeit vom Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht in Verbindung mit verschiedenen kulturpolitischen Organisationen veranstaltet wurde. Ihre Bedeutung lag einmal in der Ausstellung des gesamten für die Haus- und Laienmusikpflege wichtigen Materials, von Instrumenten aller Art bis zu den in Frage kommenden Kompositionen, die in vorbildlicher Weise und ausschließlich nach dem Prinzip des künstlerischen Gebrauchswertes ausgewählt worden waren. Die Messe beschränkte sich aber nicht auf das tote Material. In einem reich entwickelten praktischen Programm wurde alte und moderne Laienmusik in ausgezeichneten Aufführungen geboten. So gelangte durch den hervorragenden Chor der Spandauer Kirchenmusikschule unter Gerhard Schwarz die Weihnachtsgeschichte von Hugo Distler zur Erstaufführung, Musterbeispiel einer aus der Tradition deutscher Polyphonie erwachsenen, liturgisch gebundenen und doch tief gegenwärtigen Kirchenmusik. Man erhielt weiter einen Einblick in die vorbildliche musikalische Erziehungsarbeit, die Dietrich Stoverock in der Hohenzollern-Oberrealschule leistet – das Programm reichte von frühmittelalterlichen Gesängen bis zu einer Kantate von Paul Höffer, und schließlich zeigte die Volksmusikschule Neukölln, die unter Leitung von Lothar von Knorr und Hans Boettcher steht, einiges aus ihrer praktischen Tätigkeit. Auch hier ist man ebenso um zeitgenössische wie um alte Musik bemüht. Die Aufführung bewies, daß Hindemiths „Plöner Musiktag diesen musikwilligen Menschen genau so nahezubringen ist wie Bachs Bauernkantate. Gerade Hindemith, der übrigens auch an der Schule wirkt und seine Kantate selber leitete, hatte einen besonders herzlichen Erfolg. Der „Plöner Musiktag“ ist freilich auch die ideale Erfüllung dessen, was man unter heutiger Liebhabermusik zu verstehen hat.

Kleine Musikberichte

Volkssinfoniekonzerte Kurz vor der Konzertreise nach London veranstaltete Wilhelm *Furtwängler* mit dem Philharmonischen Orchester in der Berliner Philharmonie ein Volkssinfoniekonzert. Die sogenannten volkstümlichen Sinfoniekonzerte des Philharmonischen Orchesters, die regelmäßig Sonntags und Dienstags stattfinden, standen früher unter einheitlicher Leitung; sie erfuhren am Anfang dieser Saison eine Umorganisierung und werden jetzt abwechselnd von teils jungen Kapellmeistern, teils prominenten Dirigenten gastweise geleitet. Daß sich Wilhelm Furtwängler selbst in die Reihen derer stellt, die ihre Kunst für einen geringen Preis allen zugänglich machen, ist an sich nicht neu. Wir erinnern uns, daß Furtwängler früher schon jährlich wenigstens ein volkstümliches Konzert geleitet hat. Der Eindruck, den dieses Konzert vermittelte, gibt zu wichtigen Folgerungen Anlaß.

Lange vor Beginn war der große Saal der Philharmonie vollkommen besetzt. Unter den Hörern sah man gewiß manche, die man als regelmäßige Besucher der philharmonischen Konzerte von den unnumerierten Plätzen her kennt. Aber die Mehrzahl erweckte durchaus den Eindruck, als gehörten sie jenen Kreisen an, denen die großen Konzertveranstaltungen heute aus wirtschaftlichen Gründen verschlossen sind, für die aber der Besuch eines qualitativ hochstehenden Konzertes aus lebendiger Musikverbundenheit heraus zu den Bedürfnissen ihrer Kultur- und Lebensansprüche gehört.

Für sie war dieses Konzert ein Erlebnis stärkster Art. Das war allein schon an der Spannung zu spüren, die vor Beginn über den Hörern lag; man sah das an der Aufmerksamkeit, an dem Interesse, am Beifall, der Dank, begeisterter Dank bedeutete. Das merkte man nicht zuletzt an der Leistung Furtwänglers und seines Orchesters, auf die sich die Spannung übertragen hatte. Sie spielten mit einer noch gesteigerteren Intensität als etwa in den letzten „Großen" Konzerten.

Diese Beobachtung steht eigentlich allen Thesen vom sterbenden oder gestorbenen Konzertleben entgegen; ihre Konsequenz gibt dem Konzertleben überhaupt einen neuen Sinn. Sie hat gezeigt, daß es immer noch Menschen genug gibt, die sich um den billigen Besuch eines qualitativ hochstehenden Konzertes reißen. Übersehen wir jedoch nicht, daß für die Besucher dieses Furtwängler-Konzertes der Name und das Programm (Bach, D-dur-Suite, Schumann IV. und Tschaikowskis Pathétique) Klang hat. Hier kam nicht das einfache Volk, sondern die „Musikgebildeten", zum wenigsten stark musikinteressierten Schichten. Und hier zog die höchste Qualität der Leistung an.

Ganz anders bei den Volkskonzerten, die sich betont an die einfachen Volksschichten wenden. Gustav *Havemann* und das Landesorchester Gau Berlin (das frühere Kampfbundorchester) haben einen ersten Versuch unternommen, der als bemerkenswerter Vorstoß weiteste Beachtung verdient. Er veranstaltete in der *Plaza* als Matinée ein Volkssinfoniekonzert. Die Plaza, früher Ostbahnhof, dann zum Varietétheater umgebaut, als solches lange eine Filiale der Scala, ist jetzt Operettentheater mit 3000 Sitzplätzen, das mit vierzehntägig wechselnden Vorstellungen außerordentlich floriert. Gewiß entsprach der Besuch der Konzertmatinée kaum zur Hälfte dem einer Operettenvorstellung; obwohl der Kartenpreis, der sich zwischen 30 Pfennig und einer 1 Mark bewegte, niedriger war als bei Operetten (die billigsten Plätze waren alle besetzt). Eine Neuheit muß sich zuerst einführen. Das heißt also: die Reklametrommel rühren, die Konzerte regelmäßig geben, die Programme volkstümlich machen und sich nicht scheuen, auch einen handfesten Marsch und Walzer zu spielen. Die einfachen Hörer, für die Operette Schaustück für Ohr und Auge bedeutet, müssen für solche Konzerte erst gewonnen werden.

Das Programm (mit der Freischütz-Ouvertüre, der Unvollendeten von Schubert, der Aufforderung zum Tanz und der 2. Rhapsodie) war gewiß volkstümlich, aber

für den Anfang doch nicht genügend aufgelockert. Nachdrücklich möchten wir unterstreichen: auch für einfache Volkskonzerte muß absolut höchste Qualität gefordert werden. Es ist natürlich klar, daß der Weg zur Musikkultur des Volkes nicht allein über die Volkssinfoniekonzerte führt, sondern eigenes Musizieren, Musikhören und theoretische Einführung sich wechselseitig zu ergänzen haben. Bei der enormen grundsätzlichen Wichtigkeit dieser Aufgaben ist höchste Verantwortlichkeit Verpflichtung. Soll es nicht bei nur ideologischen Ansprüchen auf Verbundenheit des Volkes mit Kunst und Musik bleiben, so müssen diese Aufgaben jetzt ernstlich in Angriff genommen werden.

K. W.

Eine Schweizer Volksoper

Der Basler Theaterkapellmeister Hans *Haug* hat sich vor ein paar Jahren mit einer heiteren Don Juan-Oper als begabter Bühnendramatiker vorgestellt. Im zweiten Werk dieser Gattung, der Schweizer Volksoper „*Madrisa*“ geht er einen entscheidenden Schritt weiter. Auf die nicht schwer wiegenden Internationalismen folgt hier ein der Heimaterde entwachsenes Kunstwerk. Der Textdichter Johannes *Jegerlehner*, durch seine Sagensammlungen, Bergromane und -filme weithin bekannt, hat ihm eine der schönsten Erzählungen zu einem lebendigen Libretto zusammengestellt. Madrisa ist eine jener Gestalten, die um der eigenen und anderer Erlösung willen aus einer besseren Welt auf die Erde zurückkehrt, hier Gutes tut, jedoch von Übelwollenden wieder vertrieben wird, nicht ohne die zu befreien, die ihr nahe gestanden. Trotz des volkstümlichen Vorwurfs ist von beiden Autoren die Gefahr grober Popularität umgangen worden. Namentlich vom Komponisten, der billigen Erfolgen mit Volksliedern aus dem Wege geht, da er genügend eigene melodische Einfälle findet. Die breit einherströmende Melodik wird durch das glänzend gehandhabte Orchester energisch gestützt. Ohne ihr zu verfallen, ist eine freie Tonalität gewahrt. Auffallend die breiten Tempi, die jedoch stets rechtzeitig durch dramatische Steigerungen unterbrochen werden. Charakteristische Motive tragen zur Geschlossenheit des Ganzen Wesentliches bei. Noch hat der hochbegabte Komponist, der den großen Vorzug der Vertrautheit mit den Erfordernissen der Bühne anderen voraus hat, sein letztes Ziel nicht erreicht. Er ist ihm jedoch sehr nahe gekommen. Jedenfalls darf damit gerechnet werden, daß sich bei der gegenwärtigen Armut der deutschsprachigen Bühne an guten Opern nicht nur die schweizerischen, sondern auch die ausländischen Bühnen für dieses Werk, das von lauterster Gesinnung getragen ist und echter Bodenständigkeit entstammt, interessieren werden.

Seine Wirksamkeit hat es bei der Uraufführung am Basler Stadttheater mit dem Komponisten am Pult, Dr. Herbert *Graf* als Spielleiter und Res *Fischer*, Robert *Tulmann*, Alexander *Fenyvess* als Hauptdarstellern eindeutig bewiesen. Es war ein ganz außergewöhnlicher Erfolg.

Hans Ehinger.

Ansermets Konzerte in der Westschweiz

Ansermet müßte sich selbst verleugnen und sein Bestes opfern, wollte er auf die Musik seiner Zeitgenossen verzichten. Mit *Debussys* Faun-Vorspiel und *Ravels* Bolero eröffnete er die Konzerte des „Orchestre de la Suisse romande“ und stellte geschickt den Choral mit Variationen auf ein Thema von Leo Hassler von dem in Genf beheimateten Amerikaner *Templeton Strong* zwischen klassisch-romantische und moderne Musik. Daß diese stereotype Verbindung eine Gefahr bedeuten kann, zeigte ein Abend, an dem *Honeggers* „Sinfonischer Satz Nr. 3“ zwischen Beethoven und Wagner gestellt wurde. In diesem neuesten, Wilhelm Furtwängler zugedachten Orchesterstück folgt dem wilddramatischen Allegro marcato von straffster Struktur, das alle Mittel eines linearen Kontrapunkts souverän auswertet und zu harten Reibungen treibt, ein lyrisch verträumtes Adagio. Es ist von einer „unendlichen“ Melodie des Saxophons beherrscht, die das Englischhorn weiterspinnt und die von den Violinen aufgenommen

wird. Die übrigen Instrumente erinnern wiederholt an die Themen und Motive des ersten Teils, ohne die tragische Grundstimmung des zu absoluter Musik vorstoßenden Adagio zu verwischen.

Bemerkenswert ist die dreiteilige *„Partita"* für Orchester des jungen Italieners *Goffredo Petrassi,* der meisterlich aufbaut und orchestriert und von neuem beweist, wie schwer es der neuen italienischen Schule wird, vom Ausland, besonders von Strawinsky und Hindemith, unabhängig zu werden. Wenn Hindemiths lebenstrotzende Ouvertüre zu „Neues vom Tage" wiederum stärksten Erfolg errang, so mochte dies zugleich eine Ehrung für Ansermet und sein virtuoses Orchester bedeuten. Als starker Melodiker bestätigte sich *Prokofieff* in seiner Orchester-Suite aus dem „Verlorenen Sohn". Sein Violinkonzert spielte Stefan Frenkel in einem ausschließlich östlicher Musik gewidmeten Konzert. *Mossolows* programmatische Maschinenimpression „Stahlgießerei", sinfonische Fragmente von *Chostakowitch* und *Glière* und Jerzy *Fitelbergs* Violinkonzert boten einen aufschlußreichen Querschnitt durch das heutige slawische Schaffen.

Seit Jahren erwartete man von Ansermet eine Aufführung des russischsten Werkes *Strawinskys* „Les Noces", das in Clarens und Morges während der Kriegsjahre entstanden ist. Die Aufführung gehört zu den besten Leistungen Ansermets. Mit dem russischen Kirchenchor von Maroussia Orloff, den jungen Genfer Pianisten Nina Chéridjian, Casanelli d'Istria, Georges Bernand, Roger Aubert und den Schlagzeugvirtuosen des Welschlandorchesters löste die „Russische Bauernhochzeit" stürmische Begeisterung bei allen Zuhörern aus. *W. T.*

Notizen

Werke und Aufführungen

Paul *Hindemith* arbeitet zur Zeit an einer abendfüllenden Oper *„Mathis der Maler"*, die das Schicksal des Malers Matthias Grünewald zum Gegenstand hat. Dr. Wilhelm *Furtwängler* wird drei Stücke aus dieser Oper unter dem Titel *„Symphonie Mathis der Maler"* im nächsten Philharmonischen Konzert in Berlin am 12./13. März zur Uraufführung bringen.

Das Opernhaus in *Frankfurt a. M* sicherte sich die Uraufführung der Oper *„Doktor Johannes Faust"* von Hermann *Reutter.* Das Textbuch ist von Ludwig Andersen, der auch den Text zu Reutters erfolgreichem Oratorium „Der große Kalender" verfaßt hat.

Die Volksoper *„Madame Liselotte"* von Ottmar *Gerster* wurde nach den erfolgreichen Aufführungen in Essen, Karlsruhe und Chemnitz auch an den Bühnen in *Heidelberg, Heilbronn, Frankfurt a. M.* (Opernhaus), *Mannheim* und *Krefeld* angenommen.

Julius *Bittners* Oper *„Der Musikant"* wurde vom Opernhaus in *Hannover* zur Aufführung angenommen.

Im Städtischen Neuen Theater zu *Leipzig* fand als gemeinschaftliche Veranstaltung mit der kulturpolitischen Abteilung der NSDAP, Kreis Leipzig, die Uraufführung der Oper „Die Verdammten" von Adolf *Vogl,* Dichtung von Hanna von Gumppenberg statt. Die musikalische Leitung hatte Generalmusikdirektor Paul *Schmitz*, die Inszenierung Operndirektor Dr. Hans *Schüler.*

Wolfgang *Fortners „Konzert für zwei Soloviolinen, Solocello und Streichorchester"* hatte bei der Uraufführung am 8. Dezember in *Basel* unter Leitung von Paul Sacher einen großen Erfolg bei Publikum und Presse. Auch der Kampfbund für deutsche Kultur, Mannheim, brachte in einem dem Musikschaffen der Lebenden gewidmeten Konzert das neue Werk von Fortner, sowie die *Sinfonie Nr. 3 für Streichorchester* von *Conrad Beck* zur Aufführung, die bei Publikum und Presse weitgehende Beachtung und Zustimmung fand.

Hermann *Reutters* Kantate *„Der glückliche Bauer"* wird auf der diesjährigen Sängerwoche des Deutschen Sängerbundes in Nürnberg zur Aufführung gelangen.

Anläßlich der von der Reichsmusikkammer in Berlin veranstalteten Tagung des Berufsstandes der Komponisten gelangten u. a. Paul *Hindemiths* Konzert für Streicher und Blechbläser unter Leitung des Komponisten zur Aufführung. In dem gleichen Rahmen brachte die Berliner Singakademie unter Leitung von Prof. Dr. Georg Schumann Hermann *Reutters* Oratorium „Der große Kalender" zur Erstaufführung. Beide Werke fanden einen außerordentlich starken Beifall.

Das Ballett *„Der Zauberladen"* von *Rossini-Respighi* ist in der zweiten Spielzeit im Spielplan der Staatsoper in *Wien* und gelangte erstmalig auch an den Theatern in *Mannheim* und *Köln* zur Aufführung; das Opernhaus in *Frankfurt a. M.* bereitet eine Aufführung vor.

Das neueste Orchesterwerk von Edmund *von Borck*, betitelt „Präludium und Fuge für Orchester", wurde im Auftrag Italiens geschrieben und gelangt am 3. März in Rom zur Uraufführung.

Die Orchestersuite von Hans *Wedig* gelangt in diesem Winter in Hamburg, Leipzig, Schwerin und

Heidelberg zur Aufführung, der *deutsche Psalm* für gemischten Chor und Orchester in Frankfurt und Köln.

„Choräle der Nation" betitelt sich eine Folge von 5 neuen Chorliedern für Männer- oder gemischten Chor von Hermann *Simon*.

Von Ernst Lothar von *Knorr* wurden im Deutschlandsender Musik zu dem Hörspiel „Robinson soll nicht sterben" und in der Funkstunde Berlin die Kantate für Soli, Chor- und Kammerorchester „Die hl. drei Könige" nach einem Text von R. M. Rilke aufgeführt. Vom Düsseldorfer Kampfbundorchester wurde für März 1934 ein Concerto grosso für zwei Orchester zur Uraufführung angenommen.

Else C. *Kraus* wird am 7. März im Londoner Rundfunk, außer einem Bachkonzert, das zweite Klavierkonzert von Norbert *von Hannenheim* erstaufführen, am 17. März in *Berlin* sein erstes Klavierkonzert mit sieben Holzbläsern zu Gehör bringen.

Personalnachrichten

Bernhard *Schuster*, der langjährige Herausgeber der *„Musik"* ist im Alter von 63 Jahren verstorben. Dank seiner organisatorischen Fähigkeit und seinem unparteilichen künstlerischen Denken wurde die Zeitschrift zu einem Spiegelbild der vielseitigen musikalischen Strömungen der letzten Jahrzehnte. Schuster war auch kompositorisch tätig. Seine letzte Oper *„Der Dieb des Glücks"* gelangte an der Berliner Staatsoper zur Uraufführung. Im Berliner Musikleben genoß der Verstorbene hohes Ansehen.

Theodor *Szanto*, der ungarische Pianist und Komponist, ist im Alter von 56 Jahren einem Schlaganfall erlegen.

Oscar *Bie* feierte im Februar seinen 70. Geburtstag. Wir gedenken bei dieser Gelegenheit der überaus vielseitigen und anregenden Tätigkeit des ausgezeichneten Schriftstellers, der Grundlegendes über Oper und Tanz gesagt hat, und hoffen, daß er seine publizistische Arbeit auch weiterhin in voller Frische und geistiger Beweglichkeit ausüben wird.

Der Herausgeber der „Deutschen Musikbücherei" und der „Zeitschrift für Musik", Gustav *Bosse*, beging kürzlich seinen 60. Geburtstag.

Der Musikhistoriker Hugo *Leichtentritt* wurde 60 Jahre alt. In Fachkreisen ist Leichtentritt durch seine „Geschichte der Motette" und die Herausgabe mehrerer Bände der „Denkmäler deutscher Tonkunst" geschätzt. Er hat ferner eine „Analyse der Chopinschen Klavierwerke" und ein Buch über Händel geschrieben. Z. Zt. befindet sich Leichtentritt in Amerika.

Hans *Strohbach*, der Regisseur der Darmstädter Oper, ist als Oberspielleiter an die *Dresdner Staatsoper* berufen worden.

Das neugegründete *Weimarer Kammertrio für alte Musik*, Prof. Reitz: Viola d'amore, Konzertmeister Schulz: Viola da gamba, Marthe Bereiter: Cembalo, hatten im 113. deutschen Musikabend der Musikgemeinde in Rudolstadt und in einem Konzert in der Musikhochschule in Weimar große Erfolge.

Als Nachfolger von Prof. von Hornborstel wurde zum Leiter des Staatl. Phonogrammarchivs (im Museum für die Völkerkunde) in Berlin Dr. Marius *Schneider* berufen.

Aus der Reichsmusikkammer

Prof. Dr. F. *Stein*, der Leiter des Reichsverbandes für Chorwesen und Volksmusik gibt bekannt: Bei der gegenwärtigen Lage im deutschen Chorwesen ist die vordringliche Aufgabe für den Reichsverband für Chorwesen und Volksmusik die organisatorische Erfassung sämtlicher deutscher Chorvereine, die laut Kulturkammergesetz vom 15. November 1933 der Reichsmusikkammer angehören müssen. Dem Reichsverband für Chorwesen und Volksmusik sind bereits alle großen Chorbünde angeschlossen. Um den künftigen einheitlichen organisatorischen Aufbau zu gewährleisten, ordne ich hiermit an:

1. Der Deutsche Sängerbund nimmt in Zukunft keine gemischten, Frauen-, Jugend- oder Kirchenchöre mehr auf.
2. Der Reichsverband der gemischten Chöre nimmt in Zukunft keine Männer-, Frauen-, Jugend- oder Kirchenchöre mehr auf.
3. Frauen- und Jugendchöre, ebenso sämtliche Chöre, die bisher keinem der Chorbünde angehört haben, schließlich die früheren Arbeiterchöre melden sich bis zum 15. Februar 1934 bei der Geschäftsstelle des Reichsverbandes für Chorwesen und Volksmusik, Berlin-Charlottenburg, Hardenbergstr. 36 an.
4. Die Kirchenchöre melden sich bei dem Verband der evangelischen Kirchenchöre, Berlin-Steglitz, Beymestr. 8.

Auf Anordnung des Führers der Angestelltenschaft, Albert *Forster*, sind die Musiker des Verbandes der Theaterangestellten und ähnlicher Berufe in den Fachverband B „Reichsmusikerschaft" überführt. Der Führer des Fachverbandes B „Reichsmusikerschaft" ist Prof. Dr. h. c. Gustav Havemann. Die Abwicklung der Geschäfte der Überführung geschieht durch die zuständigen Dienststellen. Eingriffe irgendwelcher Art ohne Anweisung der Deutschen Angestelltenschaft bezw. der „Reichsmusikerschaft" sind strengstens untersagt.

Musikfeste

Die Verwaltung der Sächsischen Staatstheater in Dresden veröffentlicht das ausführliche Programm der *Reichs-Theaterfestspiele*, die vom 27. Mai bis 3. Juni vom Schauspielhaus, vom Opernhaus und vom Festspielhaus Hellerau durchgeführt werden. Die Oper beginnt mit einer Aufführung von Wagners „Tristan und Isolde" und schließt mit einer Aufführung der „Meistersinger", die beide von Generalmusikdirektor Karl Böhm geleitet werden. Für den 29. Mai ist die Oper „Der Rosenkavalier" von Richard Strauß in vollständiger Neuinszenierung vorgesehen. Außerdem

bringt die Oper Webers „Oberon",Beethovens „Fidelio" und Richard Strauß' „Arabella". Das Festspielhaus Hellerau bereitet Händels „Julius Cäsar" und Glucks „Alkestis" vor.

Der *Deutsche Sängerbund* veranstaltet im Juli 1934 eine Nürnberger Sängerwoche. Der Prüfungsausschuß hat aus den für diese Veranstaltung eingelaufenen mehr als 3000 Einsendungen ungefähr 70 (davon 21 aus dem Schott'schen Chorverlag) als besonders brauchbar ausgewählt. Die Verteilung dieser Werke an die Gesangvereine im Reich, die sich zur Teilnahme an der Sängerwoche gemeldet haben, hat jetzt begonnen. Zum Vortrag gelangen diesmal nicht nur Männerchöre, sondern auch Frauen- und Gemischte Chöre.

In Münster i. W. wurde ein *„Erstes deutsches Barockfest"* veranstaltet. Ein Festkonzert in der Stadthalle unter Leitung von Georg Ludwig *Jochum* brachte vorwiegend Werke spätbarocken musikalischen Schaffens, so Händels Harfenkonzert, Bachs erstes Brandenburgisches Konzert, Werke von Buxtehude, Heinrich Schütz und Gottfried Heinrich Stölzel. Diese musikalische Einführung in das barocke Zeitalter wurde an einem zweiten Abend erweitert durch eine Auswahl von Werken der Kammer- und Hausmusik (Willem de Fesch, Xaver Murschhauser, Praetorius, Heinrich Albert Valentin Hausmann, Adam Krieger, Buxtehude, Bach und Händel). Den Abschluß bildete eine Aufführung des fünfaktigen Schauspiels „Cenodoxus, der Doktor von Paris" von Jakob Bidermann (1578 bis 1639) mit reicher instrumentaler und chorischer Ausschmückung.

Vom 28. bis 30. April findet in *Mannheim* das dritte badische Bruckner-Fest, veranstaltet von der Stadt Mannheim und der Internationalen Bruckner-Gesellschaft, statt.

Verschiedenes

Die einheitliche Linie der vom Reich verfolgten Kulturpolitik ist bisher auf dem Gebiete des Theaterwesens teilweise dadurch gestört worden, daß von örtlichen Polizeibehörden die *Verbote von Theateraufführungen* uneinheitlich gehandhabt wurden. Es ist vorgekommen, daß das gleiche Stück in einer Stadt verboten und in der anderen erlaubt wurde. Um in Zukunft eine solche Uneinheitlichkeit zu verhindern, hat der Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda, in dessen Hand die Theaterpolitik des Reiches liegt, die Landesregierungen ersucht, ihm vor dem Verbot eines Theaterstückes Gelegenheit zur Stellungnahme zu geben.

Die Oberbürgermeister der Städte *Essen* und *Dortmund* haben die Fortführung ihrer Stadttheater für das Spieljahr 1934/35 beschlossen. Das Dortmunder Theater erhält über den jetzigen Zuschuß hinaus weitere 150000 Mark, Essen hat die bisher bestehenden Zehn-Monats-Verträge um einen Monat verlängert. Auch die Theatergemeinschaft *Duisburg-Bochum* wird erneuert.

Der *Russische Musikverlag* G. m. b. H. in *Berlin* begeht am 16. März die Feier seines 25jährigen Bestehens. Er hat sich durch die Herausgabe der meisten Werke von *Strawinsky* und *Prokofieff* nach ihrer Emigration aus dem Sowjetstaat ein bleibendes Verdienst erworben.

Das Seminar des Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer E. V. richtet zur Fortbildung von Privatmusiklehrern einen Fortbildungskursus für die Abendstunden zweimal in der Woche ein.

Im Frühjahr 1934 finden in *Westfalen* folgende zwei Privatmusiklehrerprüfungen statt: *Münster:* 24. März 1934 ff.; *Dortmund:* 21. April 1934 ff. Meldungen sind 6 Wochen vor Beginn der Prüfungen unter Beifügung der vorgeschriebenen Papiere an den Herrn Oberpräsidenten, Abteilung für höheres Schulwesen in Münster i. W., Schloßplatz 7, zu richten.

Ausland

Amerika:

Die *„Salome"* von Richard *Strauß* wurde jetzt mit großem Erfolg an der Metropolitain in *New York* gegeben. 1907 mußte sie wegen heftiger Skandale abgesetzt werden.

Die 2. Sinfonie von *N. Lopatnikoff* kam in *New York* durch das Philharmonische Orchester unter Hans Lange zur erfolgreichen Aufführung.

England:

Der aus Deutschland stammende englische Musikkritiker L. *Dunton Green* kam bei dem Flugzeugunglück in der Nähe von Brüssel ums Leben.

Frankreich:

Jacques *Ibert* hat ein Konzert für Flöte und Orchester beendet. Er schreibt z. Zt. die Musik zu einer Komödie von *Pirandello.*

Holland:

In der holländischen Presse wird die Nachfolge von *Mengelberg* als Leiter des *Concertgebouw-Orchesters* diskutiert, da Mengelberg aller Wahrscheinlichkeit nach die Leitung nicht mehr lange wird behalten können. Im Amsterdamer Gemeinderat ist diese Frage auch bereits zur Sprache gekommen, die angesichts der wirtschaftlichen Krise manche Schwierigkeit bereitet. Es ist erwogen worden, eventuell einem ausländischen Dirigenten die Nachfolge Mengelbergs zu übertragen.

Die 2. Sinfonie von Henk *Badings* kam in Rotterdam, Amsterdam, Haag und Utrecht mit großem Erfolg zur Aufführung. Die Presse hebt an diesem neuen Werk des begabten jungen Holländers insbesondere die große Gestaltungskraft, die persönliche Note und die wirkungsvolle Instrumentation hervor.

Das *Waleson-Quartett* spielte in Amsterdam, Haag und anderen Musikzentren Hollands die Erstaufführungen von folgenden Streichquartetten: Schönberg (op. 30), Bartók (op. 17), Kodaly (op. 10),

Milhaud (7 e), Butting (op. 26), Gruenberg (Four Indiscretions) und Bliss (Oboen-Quartett).

Italien:

Die Königliche Akademie Santa Cecilia in *Rom* hat Wilhelm *Furtwängler* zum Ehrenmitglied ernannt.

Die Gruppe der *„Frühlingskonzerte“* in *Rom* wird dieses Jahr ihre Tätigkeit mit 4 Veranstaltungen beginnen. U. a. werden Werke von Malipiero, Nielsen, Massimo, Sauguet, Markewitch, Poulenc, Casella, Prokofieff, Petrassi, Milhaud, Hindemith, Bach, Mozart, Strawinsky, Purcell aufgeführt. Als ausführende Künstler wurden verpflichtet: Casella, Hindemith, Vera Janacopulos, Markevitch, Milhaud, Piccardi, Poltronieri-Quartett, Poulenc, Scherchen.

Contessa *Pecci-Blunt*, *Labroca*, *Massimo* und *Rieti* bilden den Exekutiv-Ausschuß dieser Gruppe, die sich zum Ziele gesetzt hat, Werke in ihr Programm aufzunehmen, die, obwohl der größten Verbreitung würdig, noch nicht im übrigen Repertoire erscheinen. Wesentlich daß Musik jeder Tendenz und jeder Epoche Platz gemacht wird, falls sie ernstes Interesse zu erwecken vermag. — Der Ausschuß hat Verbindungen mit dem Auslande aufgenommen um Austausch zu pflegen, der in diesem Jahre schon mit der gleichartigen Gruppe *„Serenade“* in Paris verwirklicht wird.

Das 12. Fest der Intern. Gesellschaft für neue Musik findet Anfang April in *Florenz* statt. Die Jury besteht aus Nadja *Boulanger* (Paris), Alfredo *Casella* (Rom), Ernst *Krenek* (Wien), *Rosenberg* (Stockholm) und W. *Vogel* (Moskau). Das Fest wird eingeleitet durch ein Konzert mit italienischen symphonischen Werken von *Alfano, Mulé, Dallapiccolo, Malipiero* und *Casella*. Dann folgt ein Abend mit ausländischen Orchesterwerken u. a. von Honegger, Ravel, Bartók, Berg und Markewitch. Von drei Kammerkonzerten wird eines dem modernen italienischen Schaffen gewidmet sein.

Österreich:

Bronislaw *Huberman* wurde als Lehrer an die Wiener Staatsakademie für Musik berufen.

Russland:

Ein vom Sowjet-Rundfunk angesetzter *Dreijahresplan für Musiksendungen*, der darauf eingestellt ist, das russische Volk mit Opern und sinfonischen Werken bekannt zu machen, sieht an deutschen musikalischen Bühnenwerken u. a. die „Zauberflöte“, Wagners „Walküre“ sowie Strauß' „Elektra“ vor.

Schweiz:

Hermann Scherchen brachte in *Winterthur* zwei Orchesterwerke von Wladimir *Vogel* zur Uraufführung: „Perpetuo ostinato“ und „Ritmica ostinata“.

Ein dem Liedschaffen von Ernst *Krenek* gewidmetes Konzert, an dem Mia *Peltenburg* und Felix *Loeffel* mit dem Komponisten am Klavier u. a. zwei Uraufführungen („Das Schweigen“, op. 75 und ein Duett „Während der Trennung“, op. 76) boten, fand in Winterthur und Zürich starke Beachtung. In der gleichen Woche brachte der Häusermannsche Chor (Leitung Hermann Dubs) die im Oktober mit stärkstem Erfolg uraufgeführte *„Kantate von der Vergänglichdes Irdischen“* im Züricher Studio (Landessender Beromünster) zur Wiederholung, während Krenek in der in der „Neuen Schweiz. Musikgesellschaft“ einen Vortrag über „Gesetzmäßigkeit und Schicksal der neuen Musik“ hielt.

Arthur *Honeggers* „Cri du monde“ konnte des starken Erfolges wegen, den das Werk im Dezember in Zürich errungen hatte, von Dr. Andreae im Januar neuerdings zweimal zur Aufführung gebracht werden. Der Abend wurde ergänzt durch Szenen aus Debussys „Pelleas et Mélisande“.

Das *Schweizerische Tonkünstlerfest 1934* findet am 9. und 10. Juni in Frauenfeld statt. Es sind zwei Konzerte, ein Kirchen- und ein Kammerkonzert vorgesehen.

Richard Strauß' *„Arabella“* geht zur Zeit im Züricher Stadttheater erfolgreich in Szene.

Die vor kurzem im Verlage Hug & Co., Zürich, erschienene *Honegger-Biographie* von Dr. Willy *Tappolet* wurde mit dem *Literaturpreis* der Stadt Zürich ausgezeichnet.

In einem Konzert der Ortsgruppe *Basel* der Intern. Ges. für neue Musik spielte Sigurd *Rascher* die Saxophon-Sonaten von Hans *Brehme* und E. L. *von Knorr*.

In der I. G. N. M. in Basel eröffnete Franz Josef Hirt mit seinem Bruder, dem Geiger Fritz Hirt die diesjährige Saison mit einem Programm, zusammengestellt aus Albert Roussel, deuxième sonate pour violon et piano, op 28, Albert Moeschinger, vier Klavierstücke, op. 28 und Ferruccio Busoni, zweite Sonate für Violine und Klavier, op. 36a. Ferner trat Franz Josef Hirt hintereinander in zwei Sinfoniekonzerten in der Schweiz auf. Das erste brachte in einem Programm moderner Musik das Klavierkonzert von *Ravel* als Erstaufführung in St. Gallen.

SCHRIFTLEITUNG: DR. HEINRICH STROBEL

Alle Sendungen für die Schriftleitung u. Besprechungsstücke nach Berlin-Charlottenburg 9, Preußenallee 34 (Fernruf J 9 Heerstr. 3378) erbeten. Die Schriftleitung bittet vor Zusendung von Manuskripten um Anfrage mit Rückporto. Alle Rechte für sämtliche Beiträge vorbehalten. Verantwortlich für den Verlag: Dr. JOHANNES PETSCHULL, MAINZ / Verlag: MELOSVERLAG MAINZ, Weihergarten 5; Fernsprecher: 41441 (Sammelnummer); Telegramme: MELOSVERLAG: Postscheck nur Berlin 19425 / Auslieferung in Leipzig: Karlstr. 10. Die Zeitschrift erscheint am 15. jeden Monats. D. A. (IV. 1933): 1270. — Zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen oder direkt vom Verlag / Das Einzelheft kostet 1.25 Mk., das Abonnement jährl. 10.— Mk., halbj. 5.50 Mk, viertelj. 3.— Mk. (zuzügl. 15 Pf. Porto p. H., Ausland 20 Pf. p. H.). Anzeigenaufträge an den Verlag. Bei Wiederholungen hohe Rabatte.

Neuerscheinungen 1933/34 (Auswahl)

KLAVIER

Die Söhne Bach. Leichte bis mittelschwere Original-Stücke, herausgegeben von *Willy Rehberg* . Ed. Nr. 1519 M. 2.—

Von Bach bis Beethoven. Leichte Originalstücke alter Meister (mit Spezialstudien und Formerläuterungen), herausgegeben von *Willy Rehberg*. 2 Hefte . Ed. Nr 2174/75 je M. 1.50

Claude Debussy, Danse bohémienne . Ed. Nr. 2169 M. 1.50

Wolfgang Fortner, Sonatina, in Vorbereitung

Ottmar Gerster, Divertimento . . . . Ed. Nr. 2329 M. 2.50

Alexander Gretchaninoff, op. 127a, Tautropfen, 7 leichte Stücke . . . . Ed. Nr. 2176 M 2.—
— op. 127b, Im Kahn, 9 leichte Stücke . Ed. Nr. 2177 M. 2.—
— op. 129, Sonate gmoll . . . . . . Ed. Nr. 2164 M. 2.50
— op. 130, Russische Volkstänze, 2H. Ed. Nr. 2178/79 je M. 2.50
— op. 131, Skizzenbuch, 12 leichte Stücke Ed. Nr. 2233 M. 2.50
— Album. Leichte Stücke für Klavier 4händig (*Willy Rehberg*) . . . . Ed. Nr. 1171 M. 2.—

Joseph Haydn, Sechs l. Sonatinen (*Woehl*) Ed. Nr. 2333 M. 1.50

Armin Knab, Klavier-Sonate Edur . . . . M. 3.—
— Choralvorspiele in Vorbereitung

Nikolai Lopatnikoff, op. 18, Dialoge . Ed. Nr. 2240 M. 2.50
— op. 22, Variationen . . . . Ed. Nr. 2343 M. 2.50

Bohuslav Martinu, Les Ritournelles . . Ed. Nr. 2326 M. 2.50
— Esquisses de Danses . . . . Ed. Nr. 2327 M. 2.50

W. A. Mozart, Tanzbüchlein (Les Petits Riens), herausgegeben von *Willy Rehberg* . . . . Ed. Nr. 2232 M. 1.50

Musik aus früher Zeit (1350—1650) herausgegeben von *W. Apel*
— Heft I: Deutschland und Italien . . Ed. Nr. 2341 M. 1.80
— Heft II: England, Frankreich, Spanien Ed. Nr. 2342 M. 1.80

H. Pachulski, Album (bearbeitet von *Alec Rowley*), 2 Hefte Ed. Nr. 2237/8 je M. 2.50

W. Rebikoff, Album (bearbeitet von *Alec Rowley*), 2 Hefte Ed. Nr. 2235/6 je M. 2.50

Willy Rehberg, Neuer Etüden-Gang, in Vorbereitung

H. K. Schmid, op. 95, Für kleine Hände Ed. Nr. 2331 M. 2.—

Cyrill Scott, Die Spielkiste . . . . . Ed. Nr. 2334 M. 2.—
— Miß Remington, in Vorbereitung

Matthias Seiber, Leichte Tänze . . . Ed. Nr. 2234 M. 2.—
— Rhythmische Studien . . . . Ed. Nr. 2328 M. 2.—

G. Telemann, Kleine Fantasien (*Doflein*) Ed. Nr. 2330 M. 1.50

Joaquin Turina, Im Schusterladen . . Ed. Nr. 2231 M. 2.50

D. G. Türk, Tonstücke für vier Hände, 2 Hefte Ed. Nr. 2296/7 je M. 2.—

ORGEL

Conrad Beck, Zwei Präludien . . . . Ed. Nr. 2244 M. 2.50

Hans Gebhard, op. 18, Fantasie . . . Ed. Nr. 2245 M. 2.50

Joseph Haydn, Variationen aus dem Kaiser-Quartett (Deutschland-Lied) . . . . M. 1.50

Liber organi
Band I/II Altfranzösische Orgelmeister (*Kaller*) Ed. Nr. 1343/4. je M. 2.50
Band III Alte spanische Orgelmeister (*Kaller*) Ed. Nr. 1621 M. 3.—
— Band IV Alte italienische Orgelmeister (*Kaller*) Ed. Nr. 1674 M. 2.50
— Band V Toccaten des 17. und 18. Jahrhunderts (*Kaller-Valentin*) . . . . Ed. Nr. 1675 M. 2.50

Ernst Pepping, Partita über „Wer nur den lieben Gott läßt walten" . . . . Ed. Nr. 2246 M. 2.50
— Partita über „Wie schön leuchtet der Morgenstern" Ed. Nr. 2247 M. 2.50

Hermann Schroeder, Orgelchoräle in Vorbereitung

VIOLINE ALLEIN

Erich Doflein, Das Geigenschulwerk. Eine Sammlung von alten und neuen Spielstücken, Liedern und Tänzen für eine und zwei Violinen. 5 Hefte. (Näheres siehe Sonder-Prospekt)
— Spielmusik für Violine. Eine Sammlung zum Spiel auf einer und zwei Violinen für Unterricht und Hausmusik. (Werke von Hindemith, Pepping u. a.) (Näheres s. Sonder-Prospekt)

VIOLINE UND KLAVIER

H. Badings, Sonate . . . . Ed. Nr. 2289 M. 4.—

Alexander Gretchaninoff, op. 134, Drei Stücke: I. Romance / II. Elena-Berceuse / III. Feuille d'Album Ed. Nr. 2291/3 je M. 1.50

Fritz Kreisler, Cavatina (Original-Komposition Nr. 11) M. 2.—

Bohuslav Martinu, Rhythmische Etüden für Violine (mit Klavier) . . . . Ed. Nr. 2224 M. 2.50

Alfred Moffat, Alte Meister für junge Spieler, Band III Ed. Nr. 1619 M. 2.—
— Alte Geigenstücke in Vorbereitung

W. A. Mozart, Konzert in D (Adelaide-Konzert) (*Casadesus*) Ed. Nr 2290 M. 3.—

Igor Strawinsky, Berceuse aus „Feuervogel" (*Dushkin*) Ed. Nr. 2186 M. 2.—
— Scherzo aus „Feuervogel" (*Dushkin*) Ed. Nr. 2250 M. 2.—
— Pastorale (*Dushkin*) . . . . Ed. Nr. 2294 M. 2.—

VIOLONCELLO ALLEIN

Wolfgang Fortner, Suite . . . . . . Ed. Nr. 2255 M. 3.—

VIOLONCELLO UND KLAVIER

J. S. Bach, Largo (*Stutschewsky*) . . . Ed. Nr. 2251 M. 1.50
— Praeludium (*Stutschewsky*) . . . . . Ed. Nr. 2252 M. 1.50
— Siciliano (*Stutschewsky*) . . . . . . Ed. Nr. 2253 M. 1.50

G. F. Händel, Andante (*Stutschewsky*) . Ed. Nr. 2254 M. 1.50

J. B. de Lully, Courante (*Piatigorsky*) . Ed. Nr. 2283 M. 1.50

M. Marais, Suite (*Döbereiner*) . . . . C.-B. Nr. 79 M. 1.80

Matiegka-Schubert, Lento e patetico (*Stutschewsky*) Ed. Nr. 2256 M. 1.80

W. A. Mozart, Rondo (aus der Haffner-Serenade) (*Stutschewsky*) . . . . Ed. Nr. 1595 M. 2.—

M. Mussorgsky, Arie des Boris Godunow (*Stutschewsky*) Ed. Nr. 2255 M. 1.50
— Gopak (Russischer Tanz) (*Stutschewsky*) Ed. Nr. 2259 M. 1.80

A. Scriabine, Etüde (*Piatigorsky*) . . . Ed. Nr. 2284 M. 1.00

C. M. v. Weber, Sonate I (*Piatigorsky*) Ed. Nr. 2281 M. 2.—
— Sonate II (*Piatigorsky*) . . . . . . Ed. Nr. 2282 M. 2.—

Walter Lang, op. 20, Suite . . . . . Ed. Nr. 2270 M. 3—

FLÖTE UND HARFE

Alexander Gretchaninoff, op. 125, Bachkiria. Fantasie über bachkir'sche Themen . . . . Ed. Nr. 2249 M. 3.50

GITARRE

M. Castelnuovo-Tedesco, Variations a travers (*Segovia*) G.-A. Nr. 137 M. 2.50

E. Küffner, Leichte Gitarre-Duos (*Götze*) G.-A. Nr. 83 M. 2.—

KAMMERMUSIK

H. Badings, Streichquartett, in Vorbereitung

Paul Hindemith, II. Trio für Violine, Viola und Violoncello Partitur Ed. Nr 3506 M. 2.— / Stimmen Ed. Nr. 3160 M. 6.—

Hermann Schroeder, op 14 Nr. 1, Trio für Violine, Viola und Violoncello. Partitur . . . . Ed. Nr. 3507 M. 1.50
— do. Stimmen . . . . Ed. Nr. 3161 M. 4.—

Igor Strawinsky, Pastorale für Violine u. Blasquartett i. Vorb.

ORCHESTER

Aufführungsmateriale, soweit keine Preise hierfür angegeben sind, nach Vereinbarung.

Conrad Beck, Konzert für Klavier und Orchester Klavier-Auszug . . . . Ed. Nr. 3276 M. 8.—

Johann Benda, Violinkonzert (*Dushkin*)
Ausgabe mit Klavier . . . . Ed. Nr. 1610 M. 3.—
Partitur . . . . M. 6.—
Stimmen . . . . M. 8.—
Doublierstimmen . . . . je M.—.80

Erlanger, Prélude romantique

Percy Grainger, Handel in the Strand (Irisches Volkslied)
Partitur M. 8.— / Stimmen M. 20.— / Doublierstim. je M. 1.20

Igor Markevitch, Hymnes
— L'envol d'Icare

Albert Moeschinger, II. Konzert für Klavier und Kammerorchester, Klavier-Auszug . . . . . Ed. Nr. 3272 M. 6.—

W. A. Mozart, Violinkonzert D dur (Adelaide-Konzert)
Partitur M. 8.— / Orchestermaterial leihweise

Ernst Pepping, Partita in Vorbereitung

Francis Poulenc, Valse

Alexander Tansman, Toccata
— Vier polnische Tänze

H. Windsperger, op. 61, Konzert-Ouvertüre „Lützow"

GESANG MIT KLAVIER

Claude Debussy, Rondeau . . . . M. 1.50
— Zephyr . . . . M. 1.50

Ottmar Gerster, Fünf einfache Lieder . Ed. Nr. 2299 M. 2.—

Armin Knab, Liebesklagen des Mädchens (Des Knaben Wunderhorn) . . . . M. 2.—

GESANG MIT MEHREREN INSTRUMENTEN

Willy Burkhard, Herbst. Kantate nach Gedichten von Christian Morgenstern für Sopran, Violine, Violoncello und Klavier. Klavier-Auszug . . . . . Ed. Nr. 2975 M. 2.50

Alexander Gretchaninoff, Zwei Lieder für Gesang, Violoncello und Harfe. 1. Sommertag, 2. Letzte Liebe je M. 2.—

GESANG MIT ORCHESTER

Werner Egk, Vier italienische Lieder für Tenor mit Orchester. Klavier-Auszug . . . . Ed. Nr. 2298 M. 4.—

Igor Markevitch, Psaume

BÜHNENWERKE

Werner Egk, Columbus, eine Funkoper.

Ottmar Gerster, Madame Liselotte. Oper in 3 Akten von *Franz Clemens* und *Paul Ginthum*. Klav.-Auszug M. 12.—
— do. Textbuch . . . . M. —.60

Hermann Reutter, Dr. Johann Faust, in Vorbereitung

CHOR

Mainzer Singbuch. 60 meist dreistimmige Chorgesänge für gleiche oder gemischte Stimmen in Originalsätzen von *Ottmar Gerster, Joseph Haas, Armin Knab, Hans Lang, Erwin Lendvai, Walter Rein, Hermann Schroeder, Franz Willms.* 60 Seiten, Taschenformat, kartoniert . . M. 1.65
ab 25 Exemplare . . . . M. 1.30
(Siehe ausführlichen Sonderprospekt)

„Vom Himmel hoch". Eine Sammlung von meist dreistimmigen Weihnachtsliedern für gleiche oder gemischte Stimmen in Originalsätzen und Bearbeitungen von *Ottmar Gerster, Joseph Haas, Armin Knab, Hans Lang, Hermann Schroeder, Franz Willms.* 32 Seiten Taschenformat (Singpartitur) leicht kartoniert . . . . nur M. —.60

Neue Werke von Beck, Desderi, Erdlen, Erpf, Fortner, Gebhard, Gerster, Ghedini, Haas (Christnacht; Deutsches Lied mit Blasorchester oder Klavier), **Knab** (Mariae Geburt für Alt, Frauenchor und Orchester), **Lang, Lendvai, Maler, Pepping** (Choralbuch: Neue Ausgabe der Partitur, komplett), **Rein, Reutter** (Der große Kalender), **H. K. Schmid, Schroeder, Stürmer, Trantow, Ungerer, Weber.**
(Siehe Verzeichnis „Schott's Chorverlag")

JUGEND- UND SPIELMUSIK

Paul Hindemith, Plöner Musiktag, Musik zum Singen und Spielen. (Näheres siehe Sonderprospekt)

Paul Höffer, op. 33, Wir singen heute: fröhliche, neue Kinderlieder. Sing- und Spielpartitur (kplt.) . Ed. Nr. 1627 M. 2.50

Carl Orff, Schulwerk. Bereits erschienene Hefte:
Elementare Musikübung:
— A 1 Rhythmisch-melodische Übung (*Orff*) . . . . M. 2.25
— B 1 Übung für Schlagwerk: Handtrommel (*Bergese*) M. 1.50
— B 2 Übung für Schlagwerk: Pauken (*Bergese*) . . M. 2.25
— D 1 Übung für Stabspiele: Xylophon und Glockenspiel (*Bergese*). . . . . M. 2.25
— E 1 Spielstücke für kleines Schlagwerk (*Bergese*) . M. 2.25
— E 2 Spielstücke für kleines Schlagwerk (*Keetman*) . M. 2.25
— G 1 Spielstücke für Blockflöten (*Keetman*) . . . . M. 1.80
— H 1 Spielstücke für Blockflöten und kleines Schlagwerk (*Keetman*) . . . . M. 2.25
— I 1 Tanz- u. Spielstücke; Auftakt u. Bolero (*Keetman*) M. 2.70
— Sonderheft: Tanz- und Spielstücke (*Keetman*) . . M. 1.80
Klavierübung:
— 1—5: Üb- und Spielstücke (*Bergese*) Heft 2, 3 . je M. 1.50
— 6: Kleine Tänze (*Bergese*) . . . . M. 1.50

ANTIQVA

Eine Sammlung alter Musik. Meisterwerke des 15.—18. Jahrhunderts in praktischen Originalausgaben für das gemeinschaftliche Musizieren in Haus und Schule, für den Musikliebhaber, wie für den lernenden, lehrenden und ausübenden Musiker. Werke von:

Beethoven, 6 Gesellschaftsmenuette für 2 Violinen und Violoncello (*Erstmalig veröffentlicht!*)

Corelli, Kirchensonaten für 2 Violinen, Tasteninstrument und Basso continuo

Frescobaldi, Canzonen für 2 hohe Instrumente, Tasteninstrument und Basso continuo

Gabrieli, Canzoni per sonar für 4 Streicher

Händel, Trio-Sonate op. 5 Nr. 6 für 2 Violinen und Basso continuo

Leclair, Sonate VIII für Violine (Flöte), Viola da Gamba (Violoncello, Viola), Tasteninstrument und Basso continuo

W. A. Mozart, Mailänder Quartette für 2 Violinen, Viola und Violoncello (*Erstmalig veröffentlicht!*)
— Drei Konzerte für Solo-Klavier und Streichorchester (*Erstmalig veröffentlicht!*)

Palestrina, 8 Ricercari für 4 Instrumente oder ein Tasteninstrument

Platti, Sonaten für Flöte (Violine), Klavier und Basso continuo

Purcell, Pavane und Chaconne für 3 Violinen und Bass

ferner Werke von:

F. K. Abel, W. Fr. Bach, Boccherini, Buxtehude, Gibbons, A. Kühnel, M. Marais, A. Rolla, Schickhard, Telemann, Stamitz, Stoltzer, Willaert.

Ausführlicher Prospekt mit Notenproben und einem Anhang „Alte Meisterwerke aus der Edition Schott" kostenlos!

B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ-LEIPZIG

JOSEPH
HAAS

im Verlag

B. Schott's Söhne, Mainz



Klavier: M.

Schwänke und Idyllen. Ein Zyklus von Fantasietten, op. 55 . . . . Ed. Nr. 1728 3.—

Zwei Sonaten, op 61:
No. 1 D dur . . . . Ed. Nr. 1729 2.50
No. 2 a moll . . . . Ed Nr. 1730 4—

Stücke für die Jugend, op. 69:
Heft I: 3 kleine Suiten . . . . Ed. Nr 1405 2—
Heft II: 7 kleine Vortragsstücke Ed. Nr. 1409 2.—

Violine und Orgel:

Kirchensonaten, op. 62:
No. 1 F dur . . . . Ed. Nr. 1963 4.—
No. 2 d moll . . . . Ed. Nr. 1964 4.—

Orchester:

Variationen-Suite über ein altes Rokokothema op. 64.
Aufführungsmaterial nach Vereinbarung

Gesang und Klavier:

Lieder des Glücks, op. 53. Sieben Gedichte von Karl Adolf Metz
hoch Ed Nr. 2014 / mittel Ed. Nr. 2015 je 2.50

Heimliche Lieder der Nacht, op. 54
(mittel bis hoch) . . . . Ed. Nr. 2016 2.50

Unterwegs, op 65. Sieben Gedichte von Hermann Hesse (hoch) . . . . . . Ed Nr. 2018 4.—
daraus einzeln: Nachtgang . . . Ed Nr. 2019 1 20

Gesänge an Gott, 6 Gedichte von Jakob Kneip für eine Singstimme mit Klavierbegleitung op. 68
hoch . Ed. Nr. 2020 / tief . Ed. Nr. 2195 je 2.50
— op. 68 a (hoch) mit Orgelbegleitung Ed Nr 2061 2.50

Schelmenlieder, op 71 Nach Gedichten von Artur Maximilian Miller für eine Singstimme oder einstimmigen Kinderchor und Klavier
Klavier-Auszug . . . . Ed. Nr. 2140 2.50
Singstimme . . . . —.50

Gesang und Klavier (ferner): M.

Christuslieder, op. 74. 7 Gedichte von Reinh. Joh. Sorge (hoch) . . . . . . Ed. Nr. 2021 2.50

Lieder vom Leben, op. 75. 6 Gedichte von Ruth Schaumann (hoch) . . . . Ed. Nr 2022 2.50

Lieder der Sehnsucht, op. 77. Antike Gesänge für eine Singstimme (oder für Solostimme und Chor) und Klavier.
Textübersetzung von W. Dauffenbach.
Klavier-Auszug . . . . Ed. Nr. 2090 2.50
Chorstimme . . . . —.60

Tag und Nacht. Eine sinfonische Suite für hohe Singstimme und Orchester, op. 58.
Klavier-Auszug . . . . Ed. Nr. 2017 6.—
Aufführungsmaterial nach Vereinbarung

Chor:

Die heilige Elisabeth, Volksoratorium

Speyerer Domfest-Messe. Liturgische Kantate

Christnacht. Ein deutsches Weihnachtsspiel

Neu! **Deutsches Lied** für einstimmigen Chor oder Singstimme mit Klavier oder Blas-Orchester Klavier-Auszug . . . . . . —.80
Singstimme . . . . —.10

Neu! **Kommt, laßt uns allesamt** (Hymnen an den Frohsinn Nr 2) für 3stimmigen Frauen- oder Kinderchor
Partitur . . . . Ed. Nr. 2154 2.—
Chorstimmen . . . . je —.40

Neu! **Das Lebensbuch Gottes.** Oratorium nach Angelus Silesius . . in Vorbereitung

Näheres, sowie die übrigen Chorwerke, darunter Jugend- und Gemeinschaftschöre, siehe ausführlichen Katalog „Schott's Chorverlag"

Biographie: Joseph Haas von Karl Laux.
Mit einem Bild des Komponisten und zahlreichen Notenbeispielen, über 100 Seiten 3.50

MELOS

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

13. JAHR März 1934 HEFT 3

DER MELOSVERLAG · MAINZ

MELOS 13. Jahr (1934) Heft 3
Schriftleitung: Dr. Heinrich Strobel

Inhalt dieses Heftes:

Besprechungen



Kleine Berichte

Notizen

Bezugsbedingungen Seite 115
DER MELOSVERLAG / MAINZ

Das musikalische Erbe unseres Volkes im Beginn einer neuen Zeit

Bernhard von Peinen

„Zeitwende ist eine Zeit, da der Weltgeist den Atem anhält. Mag es manchem noch so bitter sein, daß die Zeitwende Werttafeln stürzt, an denen sein Herz hing, es ist kein Grund zum Verzweifeln, wenn eine neue Ewe neue Ziele und neue Möglichkeiten bringt. Denn was das Zeitalter, das zu Ende ging, nie zu Gesicht bekam an Aufgaben, an Fragen, an Bildern, an einer Überfülle neuer Wirklichkeit, all das wartet auf den, der entscheidungsbereit den Fuß setzt in das neue Land.

Diese neue Wirklichkeit wird bestimmt sein durch das Wir. Hob unverbunden Ich bisher sich gegen Ich, jetzt bindet ein neues Wissen die Masse der Ichs zur Ganzheit des Volkes. Dies Wissen um das Schicksal, ein Volk zu sein, beginnt, wenn auch noch dumpf und keimhaft erst zur Tat drängend, alle Lebensgebiete neu umzugestalten und ein völlig neues Weltbild an die Stelle des alten zu setzen. Wo in Kunst und Recht, Wirtschaft und Staat, Geist oder Glaube der Ichgedanke in völliger Zersetzung endet, da heben sich unter den Trümmern die Fundamente eines neuen Baus, da wächst aus dem Chaos das Lebensgefühl der kommenden Wirzeit."

Diese Worte Bogislav von Selchows aus seiner deutschen Geschichte „Der deutsche Mensch" sprechen von der großen Zeitwende, in der wir leben, von der meistens leider die heute am lautesten reden, die sie erst vor kurzer Zeit mit Bestürzung wahrgenommen haben. Je länger einer schon mit ihr rechnet, desto weniger braucht er von ihr zu reden, desto weiter ist er von aller Spintisiererei über ihr Wesen entfernt; denn er sieht schon deutlich aus den Trümmern der alten Zeit die Fundamente einer neuen sich emporrecken.

Wir wollen nicht spintisieren über einen Neubeginn des Musiklebens in unserem Volke. Wir berichten nur, wo er bereits da ist und wo man auf ihn trifft. Der Leser möge erkennen, daß alle Vorgänge, die wir schildern, im Grunde einem Lebensgesetz gehorchen. Von ihm haben wir zuerst zu sprechen.

Nach Jahrhunderten folgerichtiger Entwicklung unseres abendländischen, insbesondere unseres deutschen Musiklebens lassen ebenso folgerichtig gegen Ende des 19. Jahrhunderts die schöpferischen Leistungen nach. Bis zum Krieg geht das sogenannte „Öffentliche Musikleben" unangefochten weiter. Der Begüterte kauft sich mittels einer Konzertkarte

seine Musik, die Masse des Volkes hat trotz immer zahlreicher werdender „Volkskonzerte“ am öffentlichen Musikleben keinen nennenswerten Anteil. In den Kreisen mit alter Gesellschaftskultur hält sich die gesellige Musikpflege der Kammermusik, vereinzelt finden auch „Menschen aus dem Volke“ den Zugang zu ihr. Insgemein aber lebt das Volk von dritt- und viertrangiger Musik: in der „volkstümlichen“ Instrumentalpflege (Zither, Mandoline usw.) macht sich elendester Kitsch breit. Hier übt das Volk tatsächlich noch Musik aus, aber weil diese ganze Musikwelt ohne Verbindung zur „Hohen Kunst“ ist, führt sie ihre Liebhaber auch nicht an das Erbe unserer großen Meister heran. Das echte Volkslied ist fast durchweg verstummt, allenfalls erklingen noch seine letzten verwüsteten Abkömmlinge.

Der Krieg unterbricht das gesamte öffentliche Musikleben. Er bringt einige gemeinsame Lieder am Anfang hervor. Vor seinem Grauen verstummt jedoch allmählich alle Musik. Nach seiner Beendigung gibt es überhaupt keine Einheitlichkeit des Musiklebens mehr. Neben widerwärtiger Virtuosenanbeterei erhält sich noch edelstes und idealstes Musizieren. Als Gebrauchsmusik herrscht der Schlager. Ungebrochen bleibt nur das Singen der Gesangvereine, die freilich erstarrt sind in Stil und Charakter des zu Ende gehenden 19. Jahrhunderts, aber nicht dem allgemeinen Chaos erliegen.

In der Jugendbewegung entstand vom Singen der Volkslieder her eine ganz neue Beziehung zur Musik. Weil diese Beziehung im Singen anhob, entnahm sie vornehmlich dem Zeitalter der Vokalmusik (15.–17. Jahrhundert) ihr Musiziergut. Das „Öffentliche Musikleben“ hatte keinen Raum für das echte Volkslied und ihm nahe entfaltete Musik. Darum berührten sich diese Jugendmusikbewegung und die Musiköffentlichkeit zunächst kaum.

War das öffentliche Musikleben nur eine Angelegenheit der längst ichhaft aufgespaltenen Gesellschaft, waren die Gesangvereine, die zum Teil noch in echten wirhaften Beziehungen (Innungschöre, bäuerliche Gesangvereine, Arbeiterchöre) standen, erstarrt, so hatte wohl die Jugendbewegung ein echtes wirhaftes Musizieren auf der Grundlage ihres Gemeinschaftslebens. Aber sie hat ihren Sozialismus neben der Wirklichkeit des Volkslebens in seiner Gesamtheit aufgebaut. Sie glaubte, zunächst aus ihren eigenen Kräften ein Idealreich auf- und ausbauen zu müssen, zu dem dann allmählich alle übrigen hinzuströmen würden. Kam die Jugendbewegung damals wohl schon zu echtem völkischen Leben, so blieb dies doch auf die Gesamtheit des Volkes auch deshalb einflußlos, weil ja überhaupt nicht Volk wirksame Macht war. Denn es war kein Staat da, in dem dies Volk sich darstellen konnte. So blieb auch die Jugendmusikbewegung, in der manch einer stärkste völkische Anregung und Erlebnisse erfahren hat, im Grunde unpolitisch und idealistisch.

Die seit 1923 auch im Reich wirksam werdende Finkensteiner Singbewegung hat das Glück gehabt, aus einem politischen Anlaß, dem Grenzlandkampf des Sudetendeutschtums erwachsen zu sein. Darum war sie von Anfang an der völkischen Wirklichkeit viel näher als die Jugendmusikbewegung, und wirkte sich deshalb auch in erster Linie nicht in den Gemeinschaften der Jugend aus, sondern überall da, in Dörfern, Kirchen, Berufen, wo immer ihre Mitarbeiter saßen. Freilich blieb die Wirkung, zahlenmäßig an der Größe des Volkes gemessen, klein. Weil die Jugendbewegung insgesamt neben der ganz anders aussehenden Wirklichkeit des Lebens der deutschen Menschen

gestanden hat, ist auch nicht von ihr das ganze Volk wieder zum Singen gebracht worden. Sondern die nationalsozialistische Bewegung, die um die Wirklichkeiten und Notwendigkeiten unseres ganzen realen Lebens „Freiheit und Brot“ kämpfte, hat auch das Singen wieder erweckt. Drum ziehen heute wieder marschierende Kolonnen singend durch die Straßen, man singt, wenn man zusammenkommt. Uns soll hier nicht beschäftigen, welcher Art die Lieder sind und welches ihr musikalischer Wert ist.

> Entscheidend ist die Tatsache, daß nicht von einer Idealebene der Kunstpflege her unser Volk wieder zum Singen gekommen ist, sondern von der Wirklichkeitsebene des politischen Kampfes.

Das ist entscheidend. Unser ganzes bisheriges Musikleben, überhaupt unsere Kunstpflege, spielte sich nicht in Wirklichkeitsebenen (Realebenen), sondern in Idealebenen ab. Genau so, wie das Singen in einer ganz primitiven und völlig „unkünstlerischen“ Wirklichkeit wieder zum Klingen gekommen ist im Gesamtvolk, so kann auch jede andere Kunstübung nur wieder in ihr zu neuem Leben kommen.

Der Ansätze hierzu erleben wir genug. Die alten Wirklichkeitsebenen Stand, Gesellschaft, Klasse, Beruf sind zerfallen, weil sie nur noch vom dinghaften (materiellen) Denken bestimmt waren und weil die in ihnen herrschende Wirtschaft keine Beziehung mehr zum Gemüthaften (Ideellen) hatte. Ebenso entartete das Musische und alles Geistige, weil man nichts mehr wußte von der Notwendigkeit, daß die ideellen Güter mit den dinghaften Ordnungen verbunden sein müßten.

Heute sind neue Lebenswirklichkeiten des Standes (Reichsnährstand und Arbeitsfront, in sich wieder aufgeteilt in Berufsgruppen) und des Bundes (SA, NS-Frauenschaft, HJ, BDM) entstanden. Diese Ebenen unseres Lebens sind nicht dinghaft oder gemüthaft (materiell oder ideell), sondern dinghaft und gemüthaft. Sie sind also umfassend. Darum kümmert sich der Stand um die Freizeitgestaltung (NS-Gemeinschaft Kraft durch Freude) und der Bund (z. B. die SA) um Arbeitsbeschaffung für seine Glieder. In diesen Wirklichkeiten wird in Zukunft das gesamte Kulturleben überhaupt nur bestehen können. Nicht „Theaterbesuch ist nationale Pflicht“, „Deutsche treibt Hausmusik“ bringt das gesamte Volk wieder in eine lebensmäßige Beziehung zu seiner Kunst, zu seinen gemüthaften Gütern, sondern ihre Verbundenheit mit den dinghaften Grundlagen unseres Daseins. Die Kunst wird also nicht mehr gepflegt, weil sie etwas Schönes ist und dadurch einen Wert an sich darstellt, sondern weil sie das Leben nach der gemüthaften Seite hin verankert. Ohne solche gemüthafte Verankerung kann seine dinghafte Seite auf die Dauer nicht bestehen, wenn sie schließlich nicht zerfallen soll.

Von der Fülle der Fragen, die hier auftauchen, soll nur eine herausgegriffen werden, die uns beispielhaft zeigt, warum die bisherige Kunstpflege des Konzertes gegenwärtig so wirkungslos bleibt. Eine der wundervollen Wirklichkeiten ist, daß unser Volk heute an seiner Geschichte tätig Anteil hat wie nie zuvor. Volk ist nicht mehr Ideal des Patriotismus, sondern ist – täglich erprobt, bewußt und erkannt – die Wirklichkeit, aus der wir leben. Das fing an am 1. August 1914, als alle Deutschen tätig die Verteidigung unseres Vaterlandes selbst übernehmen mußten. Berufsheere hätten einen solchen Weltkrieg nicht so lange ausgehalten. Die nationalsozialistische Bewegung überdauerte alle Versuche, sie zu zersetzen und zu vernichten, weil Adolf Hitler von seinen Gefolgsleuten täglich persönlichen Einsatz forderte. Es wurde nur erreicht, was man selbst erkämpft hatte.

Und dadurch hat man auch an allem Teil. Und im neuen deutschen Reich, in dem der uneingeschränkte Führergrundsatz gilt, muß ein jeder mitarbeiten.

Ganz das gleiche gilt für die Beteiligung des Volkes an seinen Kunstgütern, an seinem Gemütserbe. Wir ertragen es heute nicht mehr, daß man uns alles fertig vorsetzt. Man kann nicht in einer Zeit, wo jeder nach dem Maße seiner Kräfte am Größten beteiligt ist, auf dem Gebiet der Kunst nach dem Grundsatz des Wohlfahrtsstaates anderen immer nur Fertiges bringen. Erst muß man selbsttätig teilhaben, muß man nach seinen Kräften sich in diesen Bezirken wieder bewegen lernen, bevor man wirklich aufnahmefähig wird für das entfaltete Kunstwerk, das zu seiner Darstellung der vollendet geschulten Kräfte bedarf. Hat man aber erst wieder aus eigener tätiger Teilhabe Zugang zu dem Gesamtbereich, so läßt man sich auch gern und mit großem inneren Gewinn das in eigener Tätigkeit nicht Erreichbare vormachen. Man hat ja an dem Gesamtbereich teil. Hat man dies nicht, so liegt es nahe, das zu tun, was unzufriedene Rundfunkhörer tun: abzuschalten! Gehört einem Laien an einer, nämlich der ihm zugänglichen Stelle der Gesamtbereich unserer Kunst, so ist es ihm innerlich unmöglich, abzuschalten, weil man ja nicht Bestandteile des eigenen Gemütslebens abschalten kann.

Hierzu gehört nun freilich auch, daß die Eigentätigkeit des Einzelnen sich nicht mit dritt- und viertrangigen „Werken" begnügen muß, also z. B. im Mandolinenkitsch. Sie muß sich in Werken ergehen, die wurzelhaft die gleiche Würde haben wie die hochentfaltete Kunst. Daß hier das Volkslied alter Art und manches gute neuere an erster Stelle steht, daß hierhin die leicht zugängliche einfache Instrumentalmusik der großen Hausmusikzeitalter gehört, daß auch der zum Teil noch guten Bauernmusik (Bauernmusi von Zoder-Preiß) ländlicher Gebiete Beachtung zu schenken ist, ist mittlerweile wohl allgemeiner Grundsatz bei all denen geworden, die sich ernsthaft mit diesen Fragen auseinandersetzen.

Der Anfang ist überall der gleiche, mag der Kreis der Singenden heißen, wie er will. Ob das nun eine Studentenschaft, eine NSBO-Zelle, eine NS-Frauenschaft oder ein SA-Sturm, eine Kirchengemeinde oder ein Gesangverein ist, das einstimmig gesungene schlichte und fröhliche Volkslied und der leicht zugängliche Kanon lockern alle gleichermaßen auf (vgl. Musik und Volk I/3, „Singen in der NS-Frauenschaft"). Aus dieser Auflockerung vermögen die weitesten Folgen zu entstehen, wenn nur Pfleger für das Begonnene da sind. Schwierig ist überall dort die Arbeit, wo natürliche Gemeinschaft nicht mehr oder noch nicht wieder besteht. Wo sie vorhanden ist, kommt mitunter ein erstaunlich entfaltetes Musizieren schnell zustande.

So wurde in hunderten von offenen Singstunden angefangen. Und schon bei diesem Anfang erlebte man es, daß die Teilnehmer sich öffneten für entfaltete Musik, wenn zum Beispiel vom Berufsmusiker oder vom vorgeschrittenen Laien ein durchaus konzertantes Werk in den Mittelpunkt einer solchen gemeinsamen Musizierstunde gestellt wurde. Oder in das Abschlußsingen einer Singwoche oder das Vorsingen eines leistungsfähigen Chores oder Singkreises stellte man ein gemeinsames Singen der Sänger und Hörer. Und immer wurde durch diese Eigentätigkeit der Hörer für das vormusizierte Kunstwerk ein Echo und Verständnis erweckt, wie es vorher kaum möglich war. Denn sie hatten, wie wir es vorhin ausdrückten, „aus eigener tätiger Teilhabe Zugang zu dem Gesamtbereich gewonnen".

Dies ist aber erst die eine Seite, die von dem Musiker gesehene. Man musiziert miteinander, um Musik zu erleben. Die musikalische Erneuerungsbewegung hat jedoch das Gewicht nicht auf musikalisch, sondern auf Erneuerung gelegt. Das soll heißen: die Musik ist unter allen Künsten in besonders hohem Maße zur Formung des Menschen fähig. Die in ihr wohnenden Ordnungskräfte vermögen richtunggebend für das Verhältnis zum eigenen Leben und zum Volke zu sein.

Und darum haben wir die Musik von jeher nicht eigentlich musikantisch, sondern völkisch-politisch getrieben. Man lese hierüber das Buch „Krummenhennersdorf“ (Bärenreiterverlag). Von dieser Grundlage her haben Dorfleute die Lechnerpassion singen können; ihr Führer hat aber auch dafür gesorgt, daß die Dorfsitte und Ordnung nicht wieder zerstört würde durch zersetzend wirkenden Tanz.[1]) Ernst Schieber und Wilhelm Hopfmüller haben das gleiche in Süddeutschland erlebt.[2]) Was aber in noch geordneten Verhältnissen dörflichen Lebens unter richtiger Führung möglich ist, kann man dem Bericht Hilmar Tredes (Musik und Volk I/2 „Ländliche Chorarbeit“) entnehmen: Buxtehudes und Scheidts Werke gesungen von Heidebauern! Das sind keine „glücklichen Einzelfälle“, die sich nicht verallgemeinern ließen. Wir haben es selbst oft genug in Bauernsingwochen erlebt, wie unter der Hand eines geschickten Führers in diesen Menschen die Musik in einer Mächtigkeit und Urtümlichkeit wach wurde, die erstaunen ließ. Es ist nur eine Frage der Führung. Wo allerdings infolge Auflösung der dörflichen Sitte die Ordnung der Gemeinschaft schon gestört ist, wird auch das musikalische Ergebnis gering sein, bis die Voraussetzungen erst wieder geschaffen sind.

Wie hier im dörflichen Leben das Singen zunächst sittlich-völkisch gewirkt hat und so die Menschen aufnahmefähig für entfaltete hohe Musik wurden, so liegen die gleichen Erfahrungen aus anderen Lebenskreisen vor. Die Bünde der Deutschen Sängerschaft haben erfahren, wie ihr ganzes Bundesleben sich neuformte am echten deutschen Volkslied, als sie sich abwandten von der bisherigen Konzertsingerei.[3]) In diesem Zusammenhang sei auch verwiesen auf den Bericht von Ernst Sommer, wie in der Hinwendung zu Volk und Staat in seinem Bund das Lied eine entscheidende Rolle gespielt hat (Singgemeinde IX/6). Und endlich sei nur noch auf den eigenartigen Bericht verwiesen, welche Erfahrungen man mit dem echten Volkslied und Choral in einem Erziehungsheim für schwererziehbare Mädchen gemacht hat (Singgemeinde VII/2: „Singwoche in einem Erziehungsheim“).

Es kann hier nur ganz allgemein gesagt werden, daß in all den neu entstandenen Gliederungen des Reiches und der Partei vielfältige Ansätze vorhanden sind, von denen eine neue Musikübung des Volkes ausgehen kann, vorausgesetzt, daß sich überall richtig hierfür vorbereitete und eingestellte Mitarbeiter und Pfleger finden.[4]) Der vom Stell-

---

[1]) Berichte in Musik und Kirche III/6: Singarbeit in einer Bauerngemeinde“ und „Singgemeinde IX/4; „Bauerntanzwoche auf dem Hunsrück“.

[2]) Singgemeinde IV/1: „Singgemeinde in der Dorfjugend“.

[3]) Vgl. die letzten Jahrgänge der Zeitschrift „Deutsche Sängerschaft“ und Singgemeinde VIII/3: „Ostlandfahrt deutscher Studenten“ und das Singwochenbuch „Krummenhennersdorf“.

[4]) Verschiedentlich haben in letzter Zeit Wettsingen der Verbände stattgefunden, die zeigen, wie gern und eifrig gesungen wird. Ebenfalls erklingen im Arbeitsdienst eine Fülle von Liedern. Und dort, ebenso hier und da in der Reichswehr bilden sich auch Orchester, die freilich in den meisten Fällen noch von dritt- und viertrangiger Musik leben, weil sie nicht den Zugang zu anderer haben. Vgl. Musik und Volk I/3, die Berichte über Ständesingen und Arbeitsdienst.

vertreter des Führers mit der gesamten Volkstumsarbeit beauftragte Reichsbund Volkstum und Heimat hat in seiner Reichsfachstelle für Volksmusik ein Amt geschaffen, das im oben geschilderten Sinne alle Ansätze echter Volksmusiktätigkeit betreut, und in dessen Mitarbeiterstab Laien und hierauf eingestellte Fachkräfte zum gemeinsamen Einsatz bereit stehen. Der Laie ist heute für Musik erschlossener denn je, aber diese Erschlossenheit darf nicht dadurch unfruchtbar gemacht werden, daß man mit den Mitteln einer vergangenen Zeit, die freilich innerhalb der Berufsmusikerschaft auch heute noch weithin für gültig erachtet werden, die Menschen anzusprechen versucht, während sie doch ihrer Haltung und ihrem Verhältnis zur Umwelt nach ganz andere geworden sind.

Der Fachmann wird sich wundern, daß bisher nichts über den Musikunterricht und über die Schulmusik gesagt wurde. Durch Unterricht wird kein Volk zur Kunst geführt. Erst muß die Kunst etwas bedeuten im wirklichen Leben des Volkes, dann hat besondere Unterweisung in ihren handwerklichen Seiten auch den erforderlichen Boden unter sich. Von diesem Anfang her wird sich, auch nach der Seite der praktischen Durchführung hin, Weg und Richtung ergeben. Es sei nur erwähnt, daß in den sogenannten Volksmusikschulen hierfür höchst wertvolle Erfahrungen schon gesammelt worden sind.

Das Konzertwesen wird eine Umwandlung erfahren müssen dergestalt, daß auch dem Einzelnen die Möglichkeit eigener Musikübung gegeben wird. Dann bekommt er auch die Aufnahmefähigkeit für die Werke, die er selbst nicht ausführen kann. Von hier aus gesehen wird sogar das Konzert, in dem nur vormusiziert wird, eine neue Berechtigung erhalten, weil es dann besondere Veranstaltungen sind, in denen die Großwerke, die der Einzelne nicht selbst ausführen kann, zu denen er nun aber eine Beziehung gewonnen hat, erklingen. Diese Großwerke werden erst dann wirklich für das ganze Volk das sein können, was sie sein sollen: in entfalteter und höchster Form Darstellung des geistigen Gutes der Nation.

Aussichten und Aufgaben für den Privatmusiklehrer im neuen Deutschland

Kurt Schubert

Der Lebensraum für den Privatmusiklehrer ist von Jahr zu Jahr enger geworden, die Klagen aus den Kreisen der Berufsgenossen häufen sich, alte bewährte Kollegen sind am Verhungern, junge Kräfte können nicht zur Entfaltung kommen. An dieser Tatsache konnte auch das erste Jahr der nationalen Erhebung bisher nichts ändern. Dies ohne Schönfärberei eingestehen, heißt noch lange nicht, den Mut sinken lassen. Nur Unvernunft konnte annehmen, daß der gigantische Arbeitsbeschaffungsplan des Führers sich gleich im ersten Jahre in Neuanmeldungen von Musikschülern auswirken würde. Daß zunächst die rückläufige Bewegung noch eine Weile angehalten hat, auch das liegt in der Natur der Sache. Wenn aber nach den ersten zwei Millionen weitere Millionen Volksgenossen in den Arbeitsprozeß eingeschaltet sein werden und das ersterbene Wirtschaftsleben von dort her in neue Bewegung gerät, so wird sich auch die Erstarrung im Kunstleben lösen.

Schon sind hoffnungsvolle Ansätze sichtbar. In diesem Winter konnte man deutlich eine stärkere Anteilnahme des Publikums an hochwertigen Konzerten wahrnehmen. Für denjenigen Teil der Privatmusiklehrerschaft, der fähig ist, sein eigenes Können unter Beweis zu stellen, eröffnen sich in der großen Feierabendorganisation „Kraft durch Freude" künstlerische Betätigungsmöglichkeiten. Hier wird mancher tüchtige Spieler gebraucht werden, der sich in den letzten Jahren ganz auf den Lehrberuf zurückziehen mußte, weil ihm jede Gelegenheit zum öffentlichen Spielen fehlte. Das wird dem Unterricht im doppelten Sinne zugute kommen. Das Beispiel des Lehrers vermag nicht nur die Leistungen des Schülers zu beflügeln, es bietet auch von allen Werbemöglichkeiten die wirksamste. Der gesunde Menschenverstand wird sich immer wieder dem Lehrer zuwenden, der selber zu zeigen vermag, was er andere lehren will. Manche Klavierspieler werden auch als Organisten unterzubringen sein, wenn sie die nötigen Fähigkeiten besitzen.

In Bereitschaft sein ist alles! Das gilt auch für den Unterricht selber. Hat es aber der Privatmusiklehrer nicht oft an innerer Bereitschaft fehlen lassen? Hier muß zunächst der verbreiteten Auffassung, der Pädagoge sei minderen Ranges als der Künstler, entgegengetreten werden, denn diese Anschauung steht einer gesunden Grundeinstellung im Unterricht im Wege. Mit wieviel Mißmut sind nicht Tausende von Klavierlehrern — bekannte und unbekannte — an ihre Stunden gegangen. Und dabei sollte etwas Ersprießliches herauskommen?

Es heißt jetzt so häufig: die Kinder haben heutigen Tages keine Zeit zum Musikunterricht und schon gar nicht zum häuslichen Üben. Ist aber nicht früher viel wertvolle Zeit mit geistlosem Fingerdrill vertan und viel Lust und Liebe zur Musik im Keim erstickt worden? Leider gilt sogar das „früher" noch heute für weite Kreise unter den Musiklehrern. Doch bricht sich mehr und mehr die Erkenntnis, namentlich unter den jungen Lehrkräften Bahn, daß die Musik im Herzen und im Kopf sitzt, daß die Finger nur Werkzeuge sind, und daß der Musikunterricht daher sich zunächst der Entfaltung der inneren Kräfte — Gemüt, Willen, Verstand — zuwenden muß und von hier aus erst der Erwerb äußerer Fertigkeiten angestrebt werden kann. Das Wesen der Musik ist Klang und nicht Notenbild, sie findet ihrer Natur nach in erster Linie durch das Ohr und nicht durch das Auge ihren Weg in das Innere des Menschen. Die Gehörbildung wird daher in den Mittelpunkt aller musikalischen Unterweisung gestellt. Auch die rechten Anknüpfungspunkte für den Anfangsunterricht sind im Volkslied und im Volkstanz gefunden. Der Musikunterricht, der zu den Quellen der Kunst zurückkehrt, darf zuversichtlich neues Leben für sich erhoffen. Eine Verständigung mit der Schule und den Führern der Hitlerjugend sollte sich ermöglichen lassen.

Noch wirkt sich die Reform des Anfangsunterrichtes nicht organisch auf den höheren Stufen aus. Ist sich der Anfangsunterricht darüber klar, daß Kenntnis des musikalischen Satzbaues und der elementaren harmonischen Funktionen Voraussetzung für richtige Phrasierung und Betonung sind, so verliert der Unterricht beim Fortschreiten in der manuellen Fertigkeit oft den thematisch-motivischen und vor allem den harmonischen Aufbau aus dem Auge. Die Theorie sondert sich als Nebenfach ab. Aber gerade die Musiktheorie brauchte nicht „grau" zu sein, vermag sie doch das lebendige Wachsen und Werden im Kunstwerk aufzuzeigen und die musikalische Sprache in vielem verständ-

lich zu machen. Allerdings wird es an ihr sein, sich in erhöhtem Maße dem praktischen Bedürfnis anzupassen.

Die äußeren Formen des Musikunterrichts werden vielleicht noch manchen Wandel durchmachen. Auch hier wird es Sache des Privatmusiklehrers sein, ohne Voreingenommenheit neue Betätigungsmöglichkeiten zu prüfen und sich bereit zu machen, um zu gegebener Zeit sein Können unter vollem Verantwortungsbewußtsein einzusetzen. Anstatt auf die Volksmusikschulen herabzusehen, sie als lästige Konkurrenz zu bekämpfen wie das anfänglich von bestimmten Kreisen geschehen ist, sollten sich die Privatmusiklehrer lieber der hohen Aufgabe bewußt werden, die die Musik gerade in den Volkskreisen zu erfüllen hat, die nicht mit Glücksgütern gesegnet sind. Schon finden eine Anzahl jüngerer Kräfte unter den Privatmusiklehrern in den bisher bestehenden Volksmusikschulen eine frohe Betätigungsmöglichkeit und ein bescheidenes Einkommen. Der Volksmusikschule stehen im nationalsozialistischen Staate große Zukunftsmöglichkeiten offen, sie wird sich aber nur derjenigen Kräfte bedienen können, die mit gediegenem Können ausgerüstet und von idealistischem Wollen beseelt sind.

Auch die Zusammenarbeit mit dem Musikunterricht in den Schulen, die in den letzten Jahren mit Erfolg angestrebt worden ist und schon an vielen Stellen zu einer Verständigung zwischen den Privatmusiklehrern und den Schulmusiklehrern geführt hat, stellt erstere vor bestimmte Aufgaben und vermag dem Privatmusikunterricht neue Anregungen und neuen Auftrieb zu geben.

Die weitgehendste Arbeitsbeschaffung würde die Einbeziehung des Instrumentalunterichtes in den öffentlichen Schulbetrieb bringen. Es ist klar, daß der Schulmusiker den Instrumentalunterricht nicht selber erteilen kann, weil ihm dazu garnicht die Zeit und die Kraft bleibt. Es müßten also Privatmusiklehrer dazu in großem Umfang herangezogen werden. Zwei Gefahren sind dabei allerdings sofort ins Auge zu fassen. Der Unterricht darf nicht zur Pfuscherei werden, und er darf ebensowenig zu einer Ausbeutung des betreffenden Privatmusiklehrers führen. So, wie das nach einem mir vorliegenden Bericht z. Zt. in Sachsen versucht wird, daß fünf Schüler (die vermutlich größtenteils selber kein Instrument besitzen) zu einer Klavierstunde zusammengefaßt werden, wofür jeder 20 Pfg. bezahlt, geht es denn doch nicht. Im Instrumentalunterricht ist die Einzelunterweisung unentbehrlich. Nur unter sorgfältiger Kontrolle jedes einzelnen Schülers und in verständnisvollem Eingehen auf seine körperliche und seelische Disposition sind befriedigende Leistungen zu erzielen. Daß neben dem Einzelunterricht die Zusammenfassung der Schüler zu größeren und kleineren Gruppen anregend und fördernd wirken kann, ist heute schon vielfach erprobt.

Für die Ausbreitung des Klavierunterrichts im Volke fehlt heute noch die grundlegende Voraussetzung, nämlich die Schaffung eines Volksklaviers. Daß diese Frage gelöst werden wird, zeigen bereits bestehende Versuche, die auf diesem Wege liegen. Selbst dann eignet sich das Klavier allerdings noch nicht zum gruppenweisen Musizieren. Das Gebiet des chorischen Musizierens nehmen die Melodieinstrumente ein. Ihnen fällt auch eine besondere Aufgabe bei der Wiederbelebung der Hausmusik zu, und mit ihnen wird sich ein noch nicht genügend beachtetes Betätigungsfeld für die Privatmusiklehrer eröffnen. Lernt neben dem Klavier noch ein Melodieinstrument (Flöte, Geige, Cello u. a.)! Das kann man der jungen Generation der Klavierlehrer nur raten.

Tretet aus der Abgeschlossenheit des Klaviers heraus! Habt mehrere Eisen im Feuer, sucht Anknüpfungspunkte, gliedert Euch ein! Der Militärmusiker muß von jeher zwei Instrumente spielen können. Sollte das dem Privatmusiklehrer nicht möglich sein? Zum Klavier, dem unsere großen Meister die herrlichsten Offenbarungen anvertraut haben, wird der Weg immer wieder hinführen. Sobald das Begehren nach den Heiligtümern der klassischen Musik erwacht ist, erweist das Klavier seine Unentbehrlichkeit.

Die Seele des Volkes ist aufgeschlossen und empfänglich für Musik. Eine neue Sangesfreudigkeit ist erwacht. Das erkennen wir dankbar und froh. An den Musikern wird es liegen, die rechten Anknüpfungspunkte und die rechte Sprache zu finden, und selber aufgeschlossen zu sein dem kommenden Neuen.

Was singen die Chöre?

Günther Arndt

Es ist eine erfreuliche Erscheinung im heutigen Musikleben, daß nach einer Zeit des Tiefstandes das Chorsingen in den letzten Jahren zu neuer Blüte aufgekeimt und mehr und mehr in den Vordergrund des öffentlichen und privaten Musizierens gerückt ist. Der vorliegende Aufsatz will den Versuch machen, einen Überblick über das zu verschaffen, was heute in den Chören gesungen wird.

Unter den Chorgemeinschaften stehen nach Rang und Zahl die großen, in alter Tradition verwurzelten Chöre, die Singakademien, die großen Domchöre und ähnliche Vereinigungen obenan. Das Aufgabengebiet dieser Vereine ist klar begrenzt. Ihnen kommt die Pflege der großen Meisterwerke der Chorkunst zu, deren Aufführungen anderen Chören aus wirtschaftlichen Gründen versagt und, weil sie den Einsatz größerer Massen erfordern, kleineren Vereinigungen unmöglich sind. Sie sind auch die einzigen, die imstande sind, umfangreichere Chorschöpfungen der Gegenwart aufzuführen. Ein mehr begrenztes Stoffgebiet haben die Kirchenchöre. Ein Fülle geistlicher Musik steht ihnen zur Verfügung aus einer Zeit, in der das Schaffen für die Kirche im Vordergrunde des Musikschaffens überhaupt stand. Die schönsten und wertvollsten Werke sind uns überliefert. Wie war es möglich, daß man sich gerade hier mit mittelmäßigem, seichten Stoff begnügte und von der schlichten Gläubigkeit alter Meister unberührt blieb? Man hatte den Begriff Kirchenmusik von Grund aus mißverstanden. Statt der frommen Verkündigung des Gotteswortes zu dienen, war die Haltung dieser Musik konzertmäßig, nicht gläubig, sondern gefühlsselig. Heute kann man hier einen erfreulichen Wandel beobachten.

Das stärkste Interesse beanspruchen die Gruppen der Kammer-, Laienchöre und Singgemeinden. In ihnen herrscht das regste musikalische Leben. Die musikalische Jugendbewegung darf das Verdienst für sich in Anspruch nehmen, in immer stärkerem Maße die Pflege der alten Musik wieder aufgenommen zu haben. Wir haben ihr die umfangreichsten Ausgaben alter Chormusik zu verdanken. Lebendige und gegenwartsnahe Chöre beschäftigen sich heute daher intensiv mit alter Musik. Diese Werke sind fast ausnahmslos nicht so schwer, daß sie nicht von jedem einigermaßen geschulten Chor

bewältigt werden können. Ich möchte hier einige Namen nennen: die polyphonen Volksliedsätze eines Hofhaimer, Senfl und Isaac, Madrigale eines Haßler und das große Gebiet der geistlichen Chormusik vor Bach mit ihrem Höhepunkt: Heinrich Schütz. Schützens Musik ist in der Form und in ihrem aus dem Wort gezeugten Ausdrucksgehalt, in ihrer klaren Linienführung von der einfachsten Homophonie bis zur kunstvollsten Polyphonie unserem modernen Empfinden wieder besonders nahegerückt. Eine immer stärkere Verbreitung seiner Werke macht sich daher bemerkbar. Die Passionsmusiken von Heinrich Schütz erleben alljährlich mannigfache Aufführungen; die Neuausgaben seiner Werke wachsen von Jahr zu Jahr an. Schließlich J. S. Bach mit seinen Motetten und Kantaten. Für kleinere Chöre bilden schon seine Choralsätze eine unerschöpfliche Quelle der Freude.

Allen bisher genannten Gruppen ist aber noch eine besondere Aufgabe gemeinsam gestellt: die intensive Beschäftigung mit neuer Chormusik. Es war verhängnisvoll, daß im Schaffen der vorigen Generation eine Vernachlässigung der Chormusik eintrat. Namentlich die a cappella-Kunst blieb unbeachtet. Die musikalische Entwicklung des 19. Jahrhunderts, der Drang nach dem Einsatz immer größerer Klangmassen, die übermäßige Bevorzugung des großen Orchesters brachten es mit sich, daß ein früher bedeutungsvolles Gebiet der Komposition außer Acht gelassen wurde. Mit der Wiederbelebung des kammermusikalischen und häuslichen Musizierens, mit der Rückkehr von großem Aufwand zu kleiner, durchsichtiger Besetzung, gewann auch die Chormusik a cappella wieder Beachtung. So finden wir heute schon eine Menge höchst brauchbarer Literatur von Komponisten der jungen Generation im Gebrauch der Chöre, unter ihnen Werke führender Musiker wie Paul Hindemith.

Auf der anderen Seite war in den Liedertafeln und ähnlichen Chören die lebendige Anteilnahme am Schaffen der Gegenwart geschwunden. Die führende Rolle in der Beschäftigung mit der Musik ihrer Zeit, die früher gerade die Chöre innehatten, war ihnen verloren gegangen. Heute bricht das Verlangen nach neuer Musik auch in den Chören mit starker Gewalt hervor. Diesem Bedürfnis tragen die Komponisten Rechnung. So findet eine gegenseitige Ergänzung statt. Verfolgt man Aufführungen und Programme von Chorkonzerten, so kann man ein immer stärkeres Bemühen um neue Chorkunst auch in den kleinsten Chorgemeinschaften entdecken. Ja, es sind Vereinigungen entstanden, die sich die spezielle Beschäftigung mit moderner Musik zur Aufgabe gemacht haben, vielfach von jungen Komponisten selbst ins Leben gerufen. Zu hoffen ist nur, daß sich ein verständiges Publikum findet, das die Aufführungen dieser Kreise mit Interesse verfolgt, und durch zahlreichen Besuch diese Veranstaltungen zu tragen hilft.

Die starke Entwicklung zum Religiösen brachte eine Neuordnung des Kirchenmusiklebens mit sich und damit eine Belebung der Komposition geistlicher Chormusik. Aus liturgischen und kultischen Gesichtspunkten heraus, in Anlehnung an Stil und Form der alten Meister, namentlich an Heinrich Schütz, entstehen Werke von Distler u. a., die dank der strengen, innerlich religiösen Einstellung vieler Kreise, zahlreiche Aufführungen erleben. Neue Passionen, Oratorien und Weihnachtsgeschichten erwachsen aus dieser geistigen Haltung. Mitunter, und das ist ein erfreuliches Zeichen, entsteht Musik aus dem inneren Bedürfnis eines solchen Kreises heraus in diesem selbst. Schließlich dürfen die vielen an die Laienchöre gerichteten Sammlungen von Liedbearbeitungen, Lied-

kantaten und eigener neuer Chormusik nicht vergessen werden, die heute fast jeder Musikverlag herausbringt. Eine unübersehbare Menge neuen Musikgutes, das in den Chorvereinigungen aller Art bisher Eingang gefunden hat.

Die Wahl des Kulturgutes namentlich in den singfreudigen Laienkreisen hängt aufs innigste mit der Art und Eigenschaft, dem Geschmack der Menschen zusammen, die da musizieren. Der Mensch des ausgehenden 19. Jahrhunderts verlor sich an seine eignen Gefühle. Der Drang nach Mitteilung dieser an andere Menschen veranlaßte ihn, das, was er früher mit sich selbst ausmachte, nun nach außen zu kehren, andere daran teilnehmen zu lassen. Im Laufe der Zeit trat hier eine immer sich vergrößernde Verflachung ein. Die Darstellung der Gefühle in der Musik wurde unwahrhaftig, erstarrte Technik, Routine und Raffinement, mußten ein wahrhaftes Erleben ersetzen. Der Mensch der Gegenwart erkennt den Abgrund, der sich hier auftat. Er spürt, daß hinter der glänzenden Fassade eine Leere war, er will mehr nach innen dringen, will von der Oberflächlichkeit weg zur Tiefe. Und gerade deshalb kehrt er seine Gefühle nicht nach außen.

Diese Entwicklung wird klar, wenn wir jetzt das Männerchorwesen überblicken. Die Mänerchöre waren im Geiste des ausgehenden 19. Jahrhunderts besonders befangen. Sie pflegten hauptsächlich das in dieser Zeit entstandene volkstümliche Lied in bisweilen unerträglichen Sätzen. Jetzt muß der Volksliedsatz ganz anders geartet sein, polyphon, herb und streng. Er ist geschult an einer Kunst von gleicher geistiger Haltung, an den alten Meistern der Reformation. Dem Volkslied wird abgelauscht, welche Art der Bearbeitung ihm am gemäßesten ist, während früher die Volksliedbearbeitungen für Männerchor starr vierstimmig waren mit gefühlvollen Solostellen der Bässe oder Tenöre. Die Wiedergabe dieser neugearteten Musik hat ebenso klar und herb zu sein. Es wird z. B. verlangt, daß alle Dynamik in dem Ablauf der polyphonen Linien begründet erscheint und jede Effekthascherei vermeidet.

Der bislang zu einer Karikatur gewordene Männerchor nimmt den Geist dieser neuen Kunst auf und beginnt wieder eine wichtige Rolle in der Musikkultur zu spielen. Ein neues Schaffen liegt auf dem Gebiete des Männerchors vor. Neue Sammelwerke sind geschaffen worden, die Originalkompositionen und Bearbeitungen vieler führender Musiker der Gegenwart bringen. Auf Musikfesten des Deutschen Sängerbundes und bei ähnlichen Veranstaltungen hat man Gelegenheit, diesen neuen Geist im Männerchor zu erleben.

Die Würdigung, die der Arbeiter durch den neuen Staat erfährt, hat den Blick der jungen Komponisten im besonderen Maße auf die Schaffung von Arbeitsgesängen gelenkt, deren Ausführung den Arbeiterchören zugedacht ist. Es sei zum Schluß noch auf diese Gattung hingewiesen, die in Konzerten und Rundfunkprogrammen, auf Musikfesten und vom Staate veranstalteten Feierlichkeiten ihren Eingang gefunden hat. Der neue Staat hat hier und in dem nationalen Kampf- und Festlied einer wertvollen Kunstgattung zu neuer Geltung verholfen.

Überschaun wir kurz noch einmal in großen Zügen, was gesungen wird, so werden wir eine überwiegende Bevorzugung strenger, reiner Musikformen feststellen können. Man liebt eine Musik, die nicht so sehr allein unser Gefühl, als vielmehr, im Gegensatz zum 19. Jahrhundert, unser Formgefühl und nicht zum wenigsten die Lust am frischen Musizieren, also den Musikantensinn in jedem Chorsänger anspricht.

Hindemiths „Symphonie Mathis der Maler“

Heinrich Strobel

In der Berliner Philharmonie fand die Uraufführung von drei Stücken aus Hindemiths neuer Oper „Mathis der Maler“ statt. Der Erfolg dieser Sinfonie war außerordentlich stark. Sowohl in der Voraufführung wie am Abend mußten Hindemith und Furtwängler immer wieder für den stürmischen Beifall der gesamten Hörerschaft danken.

Die Aufführung war ein kunstpolitisches und ein musikalisches Ereignis. Zum ersten Mal im neuen Deutschland wurde ein neues Werk von Paul Hindemith gespielt. Man weiß, daß es nicht an Beurteilern gefehlt hat, die Hindemith aus weltanschaulicher Gesinnung ablehnen zu müssen glauben. Die Ehrlichkeit dieser Meinung, die aus dem Nichtverstehen einer mit der Rücksichtslosigkeit alles Neuen in die Welt des Überkommenen einbrechenden Kunst entspringt, sei als aufrichtig zugegeben. Man weiß aber auch, daß es nicht an Kräften gefehlt hat, welche die Erscheinung Paul Hindemiths aus blinder Opposition mit äußerlichen Argumenten und neuerdings sogar mit dem Schlagwort eines „System-Komponisten“ abtun wollten. Wenn auch jeder, der die geistige Situation der deutschen Musik, das Werk Paul Hindemiths und die Stimmung der schöpferischen deutschen Jugend wirklich kennt, diesen Äußerungen keine tiefere Bedeutung beimaß, so bestand doch die Gefahr, daß die Gestrigen unter Berufung auf die angebliche „Kulturfeindlichkeit“ Hindemiths viele der neuen Kunst aufgeschlossenen einschüchtern und so – wenn auch nur vorübergehend – eine natürliche Entwicklung hemmen könnten. Es erschien notwendig, daß diesen Kräften einmal in aller Öffentlichkeit und von autoritativer Seite entgegengetreten wurde. Dies geschah mit der Uraufführung der Sinfonie „Mathis der Maler“ durch den Staatsrat und Operndirektor Wilhelm Furtwängler an der repräsentativsten Stelle des deutschen Musiklebens.

Man soll die Bedeutung eines äußeren Erfolgs für den Wert eines Kunstwerks nicht überschätzen. Wenn diesmal sich das Publikum mit einer, bei moderner Musik ungewöhnlichen Herzlichkeit zu dem Werk und zu seinem Schöpfer bekannte, so darf man darin aber mindestens ein öffentliches Bekenntnis zu der von Hindemith vertretenen Kunstauffassung erblicken. Darauf kam es an. Nicht das Epigonentum der Musikdramatik und des Akademismus sondern eine aus lebendiger Verbundenheit mit den alten Meistern hervorgewachsene, strenge und gerade darum gefühlstiefe Musik bestimmt die künftige Entwicklung. Paul Hindemith ist ihr Symbol.

Die Aufführung der Sinfonie war auch ein musikalisches Ereignis. Hindemith hat in diesen drei Sätzen eine ganz neue Einfachheit und Plastik der Tonsprache erreicht. Die Tendenz zur Vereinfachung mag durch die allgemeine Entwicklung der jüngsten Zeit verstärkt worden sein, festzustellen war sie seit Jahren in Hindmiths Schaffen ebenso wie die Abwerfung gewisser formelhafter Elemente und der Durchbruch einer neuen Intensität des Gefühls. Jene starken und reinen Gefühlskräfte, die das „Marienleben“ und den „Cardillac“ erfüllten, und die in einer anderen Stilform im „Unaufhörlichen“ wieder auftauchten, brechen in der Sinfonie mit einer Gewalt durch, der sich niemand entziehen kann. Den drei Stücken liegen drei Tafeln vom Isenheimer Altar des Mathis (Grünewald) zugrunde: Engelkonzert, Grablegung, Versuchung des Antonius. Natürlich kann es sich

bei einem so „absoluten“, so streng handwerklich denkenden Musiker wie Hindemith nicht um programmatische Deutung der bildnerischen Themen handeln. Es wird vielmehr versucht, nach den eigenen Worten des Komponisten, mit musikalischen Mitteln demselben Gefühlszustand nahezukommen, den die Bilder im Beschauer auslösen. Dies ist Hindemith bewunderswert gelungen. Sein polyphoner, auf jede Klangmalerei verzichtender Stil gewinnt in dem neuen Werk eine koloristische, man kann sogar sagen: bildhafte Sinnfälligkeit von zwingender Größe. Vom himmlisch heiteren Konzert der Engel führt die Sinfonie über die ergreifend schlichte Grablegung zu der gewaltigen Vision des Antoniusbildes, die an Eindringlichkeit und Monumentalität der großen malerischen Konzeption Grünewalds ebenwürdig ist. In der Verbindung von strengem Stil und Plastik der Klanggebung, in der Symbolkraft des mit größter handwerklicher Logik entwickelten, absoluten Tongeschehens liegt die richtunggebende Bedeutung des Werks. Eine eingehende Analyse der Sinfonie, die im nächsten Heft folgen soll, wird von diesen Tatsachen im einzelnen auszugehen haben.

Furtwängler setzte die ganze Macht seiner gestaltenden Energie und seiner klanglichen Phantasie für das Werk ein. Das philharmonische Orchester spielte wundervoll. Alle, die an die Zukunft der deutschen Musik glauben, danken dem Dirigenten für diese befreiende Tat.

Blick in Zeitschriften

Keine Unterdrückung von Kunstrichtungen.

Wir wissen, dass die Reichsregierung uns mit den Rechten, die sie uns verliehen, Pflichten auferlegt hat. Pflichten gegenüber dem deutschen Volk. Pflichten gegenüber der Kultur, die allen Völkern gehört. Wir geloben, diesen Pflichten mit bestem Willen nachzukommen. Wir werden dem gesunden Schaffen die Bahn frei machen und dadurch das kranke und schädliche zurückdrängen und zum Verschwinden bringen. Dabei ist keinesfalls an eine Unterdrückung von Kunstrichtungen gedacht — geistiger Streit kann nur zeugend wirken —, vielmehr vor allem an die Ausmerzung jener höchst unerfreulichen Erscheinungen, durch die ererbtes Kulturgut gewerbsmässig ausgeschlachtet und jämmerlich verschandelt wird. Ich hoffe, dass es gelingen wird, die Drucklegung wertvoller Kompositionen durch finanzielle Beihilfen, die wir den Verlegern gewähren, in ähnlicher Weise durch Zuschüsse an die Veranstalter die sonst nicht zu finanzierende Aufführung bedeutender Werke zu ermöglichen.

Richard Strauss auf der Tagung der Reichsmusikkammer (Zeitschrift für Musik, März 1934).

Freiheit des geistigen Schaffens.

Die Grundlegung für alles geistige Schaffen ist die Freiheit. Es versteht sich von selbst, dass der Begriff der Freiheit nicht gleichbedeutend ist mit dem der Schrankenlosigkeit. Es ist aber nötig, einmal daran zu erinnern, dass die Freiheit des Geistes kein, wie es mit einem unverständlichen und abgehetzten Fremdwort heisst, „liberalistischer“ Vergangenheitsbegriff ist, sondern die von allen Zeitumständen, auch von den heiligsten und feierlichsten unabhängige Grundlage der Menschenwürde und in der Kunst die Lebensluft, in der allein sich der Einsame entwickeln kann, er, der sich von allen anderen unterscheidet, weil er zu sagen hat, was keiner je ahnte. Und nur der Einsame kann Meister werden. Die Taten der Meister aber sind die Grundlage aller Kultur.

Dr. Peter Raabe auf der Tagung der Reichsmusikkammer (Zeitschrift für Musik, März 1934)

Aufgaben der Musikerziehung.

Den Singkreisen und Jugendbünden ist zwar hoch anzurechnen, dass sie dem durch die masslose Formerweiterung verursachten Formzerfall durch die Ausgrabung einfacher und klarer alter Musik entgegengewirkt haben. Doch sind sie in der Praxis ihrer Musikübung und ihrer Erziehungsmethoden nicht zu der Einsicht vorgedrungen, dass die Elemente der Musik ebenso ewig wie gegenwärtig sind. Nicht durch die Flucht aus der Zeit zurück durch die Jahrhunderte gelangt man an die Quellen, sondern nur durch die Ueberwindung des eigenen Abstandes zum Wesentlichen. Wenn dieser Prozess vollzogen ist, hat man es auch nicht mehr nötig, sich von irgendeiner musikalischen Epoche, wie zum Beispiel von der deutschen Romantik, zu distanzieren, man

ist dann erst imstande, in allen Erscheinungsformen die Keimkräfte zu erleben und die org nischen strukturbildenden Vorgänge zu erkennen. Die Jugend an diese ewig gegenwärtigen Quellen heranzuführen, ist wohl die dankbarste Aufgabe, die ein Erzieher überhaupt haben kann. Von diesem Standpunkt aus bleibt es sich auch gleich, ob man Laien oder Berufsmusiker, seien sie nun zukünftige Instrumentalisten, Sanger oder Dirigenten, vor sich hat.

Werner Egk in „Völkische Kultur", Februar 1934.

Über die Wiedergabe alter Musik.

Der Hauptmangel liegt wohl in der Handhabung der alten Instrumente durch Musiker, welche diese nur ausnahmsweise spielen, und da er notgedrungen die Technik der modernen Instrumente, welche sie gewohnt sind, auf den alten anwenden. Damit, dass der Bratschist auf der Viola d'amore, der Cellist auf der Gambe spielt, ist der Erfolg noch nicht garantiert. Es zeigt sich, dass diese Instrumente ihren eigenartigen Klang nicht hergeben, wenn sie wie die Bratsche oder das Cello gestrichen werden; sie haben vielmehr ihre eigene unterschiedliche Technik in Griff und Bogenführung. Am krassesten tritt die Divergenz zwischen verschiedenen Techniken zutage, wenn sich ein Pianist am Cembalo versucht, und bekannt ist, dass selbst das glänzende Können neuzeitlicher Violinvirtuosen eine vorbildliche Wiedergabe der Solosonaten von J. S. Bach keineswegs garantiert.

Arnold Gering in der „Schweizerischen Musikzeitung" Heft 5 1934.

Geistige Erkenntnis durch Stilvergleich.

Sicherlich liegt für uns Deutsche das Wesentliche der Musik nicht in dem vordergründigen Spiel von Tonlinien und Klängen, sondern in jenem schwer greifbaren Seelischen, das als das eigentliche „Ding an sich" hinter der klanglichen Aussenfläche ruht. Dieses Eigentliche der Musik ist deutend jedoch nur zu erreichen über die klangliche Erscheinungsweise, in der der seelische Inhalt sich manifestiert und durch die er allein zum Sein und zur Wirkung gelangt, soll nicht die Deutung von vornherein der grenzenlosen Unbestimmtheit geöffnet sein. Nur über das Gewisse, das unmittelbar Ergreifbare kann man zum Ungewissen, eben dem Seelisch-Erlebnismässigen, Ausdruckshaften vorstossen. Die Erziehung des Verständnisses für das Kunstwerk als einer klingenden Körperlichkeit mit bestimmter Seinsstruktur und -gesetzlichkeit kann allein das Verständnis des Kunstwerks als einer erscheinenden Geistigkeit ermöglichen. Die Erlebnisfähigkeit des Schülers kann direkt nicht erzogen, aber es können ihr Brücken gebaut werden, über die der Schüler, auch der musisch stumpfere, zum Erlebnis schreiten kann.

Wie kann dies erreicht werden? Die Erscheinungsweise des Kunstwerks ist gleichbedeutend mit seinem Stil. Stil ist der Inbegriff der Erscheinungsweise eines künstlerischen Gehaltes. Den Stil des Kunstwerks verstehen heisst also, zu seinem Gehalt vordringen. Stilanalyse ist zugleich die einzige zum Verständnis eines Kunstwerks führende Methode, die auf den Namen „Methode" Anspruch erheben darf . . . In der Schule kann es sich dabei nur darum handeln, die hervortretendsten Merkmale zu erfassen. Das Mittel, wesentliche, den Stil tragende Merkmale für den Schüler wirklich hervortreten zu lassen, aber ist der Stilvergleich, insbesondere der Vergleich gegensätzlicher Stilhaltungen.

Kurt Westphal in der „Musikpflege", März 1934

Erziehung zur Kunst.

Da nun die Krisis ein akutes Stadium erreicht hat und das Interesse für die kahlen „Wunderkinder" geschwächt ist, entstehen am Musikhorizont immer dichtere schwarze Wolken. Krisis hier, Krisis dort, alle wollen „Abhilfe schaffen" und die einzigen, die jeder Stütze beraubt werden, sind die Musikautoren, d. h. die einzigen legitimen Vertreter des Musiklebens.

Es ist unnötig, sich leeren Illusionen hinzugeben. Es ist unmöglich, die verschiedenen Krankheiten zu heilen, die jetzt die Musik durch die Gründung der Orchestergesellschaften und neuen, vom Staate unterstützten oder von besonderen Leuten verwalteten Theatern zu töten drohen. Die einzige sich aufdrängende Abhilfe, der einzige Rettungsanker ist die geistige Organisation, d. h. die Vorbereitung eines Publikums, welches fähig ist, die Musikkunst, (d. h. die Musik als Kunst) zu achten . . . Die Musiker der neuen Generationen, die sich leider dem Erfolg zu gehorsam und zu ergeben, um eben des Erfolges willen, erweisen, müssten ihre ganzen Kräfte vereinigen, um einen neuen Musikgeist zu schaffen, und um jene „Abhilfemittel" zu vernichten, welche der Heuchelei niedereren Handelns als Schützengraben d. h. denjenigen dienen, welche es wagen, zu behaupten, dass es leichter sei, zu Geld zu kommen, wenn man den Geschmack des Publikums besticht, als wenn man den geistigen Evolutionen, — trotz des ewigen Konfliktes der untergehenden und entstehenden Generationen — freien Lauf lässt.

G. Francesco Malipiero in den Blättern des Hessischen Landestheaters, Darmstadt 1933/34, Heft 11.

Musikkritik noch in Ordnung?

Musik beginnt heute eine politische Macht zu werden; in dem Augenblick nämlich, wo wir sie bewusst in den Dienst unserer Gesamterziehung stellen. Und jeder, der heute über Musik schreibt, hat die Aufgabe, hier vorzubereiten und sichtbar zu machen, dass wir nicht mehr eine Genussmusik für einige Wenige ersehnen, nicht ein Mittel der Unterhaltung wollen, sondern nur das anerkennen, was Menschen zu formen in der Lage ist und in

ihnen fruchtbare Kräfte auslöst. Der Kritiker kann zwar keine Forderungen aufstellen, was für Kompositionen entstehen müssten, aber Einfluss auf die Gestaltung des zukünftigen Musiklebens kann und muss er nehmen. Und da wissen wir, dass nach Jahrzehnten des Sich-Auslebens eine Zeit des Masses und der Zucht sein muss. Nur einer Musik dieser Art können wir gemeinsam dienen.

G. B. in der „Tat", Februar 1934

Erziehung zum Musizieren

Musikpflege heisst heute Veranstaltung von Aufführungen, an denen das Volk rein geniessend, d. h. passiv beteiligt ist; Musikerziehung dagegen bedeutet eine Heranbildung weitester Volkskreise zum eigenen, aktiven Musizieren. Da die Fähigkeit des einzelnen, Musik verständnisvoll zu geniessen, umso grösser ist, je mehr er durch eigenes Musizieren dazu geschult ist, so ist eine Unterbauung der Musikpflege durch ein weitausgreifendes Erziehungswerk eine unerlässliche Voraussetzung für ein dauerhaftes Gedeihen der Musikpflege. In der Erziehung zum aktiven Musizieren ist der wesentlichste Punkt zunächst ein negativer: die Ausschaltung jeder Art von bloss mechanischem Drill.

Dr. Karl Blessinger in „Deutsches Bildungswesen", Februar 1934

Völkische Musikpflege.

Die Singgemeinden, Musikantengilden, Singkreise und Bünde wollten das Konzertleben zerschlagen, um dann selbst wieder Konzerte mit mittelalterlichen Kompositionen zu veranstalten. Die Jugendmusikbewegung . . verneinte die an den Obrigkeitsstaat erinnernde homophone Musik und missachtete mit Leichtmut die letzten eineinhalb Jahrhunderte, suchte und kannte kaum anderes als die demokratische Polyphonie des 15. bis 17. Jahrhunderts. Es wurde nur noch musikantisch gesungen, und neben misstönigem Gesäusel der mittelalterlichen Blockflöte wucherte der Kanonbazillus. — Eine andere Jugend aber bäumte sich auf dagegen. Sie hielt fest an gesunder Vorkriegskost, am frischen Soldatenlied, und suchte und fand als ein Neues zunächst das männlich energische Landsknechtslied. Das typische deutsche Volkslied ist immer homophon; darum pflege die völkische Schule das schlichte zweistimmige homophone Volkslied. Grundsätzlich seien den deutschen Mädchen Blasinstrumente (Okarinas, Bambusflöte etc.) verwehrt, Lauten und Geigen mögen deren Lieblinge bleiben . . .

Franz Tolxdorff in „Deutsches Bildungswesen" Februar 1934

Rhythmus und Kinderlieder.

Wo Auge und Ohr keine Bewegung wahrnehmen, wie z. B. beim Gemeindegesang in der Kirche, lässt die Musik die Kinder unberührt. „Das Motorische allein ist es, was den jungen Menschen in der Musik und in der Verbindung mit der Musik überhaupt erst lebendig macht" (Heinrich Werlé). Das Ziel des Musikunterrichts in der Volksschule kann niemals sein, Kenntnisse zu vermitteln, die Kinder müssen vielmehr alle melodischen Gebilde als Bewegungen erleben.

Rudolf Leibold in der „Zeitschrift für pädagogische Psychologie", Februar 1934

Pfitzners cis-moll-Symphonie.

Wenn Pfitzner hier ein Streichquartett in das instrumentale Gewand des grossen Orchesters kleidet, dann fällt auf, wie sorgfältig die Originalfassung des Werkes beibehalten ist, wie jede Möglichkeit der Verwertung neuer sinfonischer Hilfsmittel vermieden ist, so dass man Silbe für Silbe in der Quartett-Partitur mitlesen kann. Ist das Streichquartett in seiner strengen Stimmigkeit durch alle romantischen Epochen die lebensfähigste klassische Form geblieben, so gewinnt es in einer solchen Instrumentierung an klanglicher Intensität, aber auch an äusserer Plastik. In die romantische Sinfonik aber wird damit eine umwälzende Erscheinung hineingetragen. Die leitmotivische Zerfaserung, die überladene Kontrapunktik zahlloser Neben- und Mittelstimmen ist mit einem Schlage überwunden. Ein neuer Typus streng stimmiger, durchsichtiger, klassizistischer Sinfonik ist aufgestellt. Wer dieses Werk hört, dem wird — abgesehen vom musikalischen Erlebnis — klar, dass hier etwas geschieht, das inmitten des lebendigen Zeitgeschehens steht. Wieder einmal stimmt Pfitzner, trotz allen Leugnens, in einem der wichtigstens Punkte mit dem Streben der jungen Generation überein — nachdem er schon in der Originalfassung des Werkes harmonisch wieder bis zu Erscheinungen vorstiess, die weit eher dem neuen als dem überlieferten „funktionalen" Klangempfinden entsprechen.

H. L. in der „Deutschen Zukunft", 2. Jahrgang Nr. 9

Über Musikalität.

Damit ein Mensch als „musikalisch" anzusprechen ist, muss er mindestens zwei Bedingungen erfüllen: er muss erstens „rhythmisches Empfinden" besitzen und zweitens die Fähigkeit, geringe Tonunterschiede feststellen können. In der „Zeitschrift für Psychologie" berichtet Theodor Lamm (Marburg) über Versuche, die er anstellte, um den Zusammenhang zwischen diesen beiden Eigenschaften des musikalischen Menschen festzustellen. Er benutzte zu diesem Zweck das Material von E. Eichler, der 45 Personen auf ihre Tonunterschiedsempfindlichkeit und Musikalität hin untersucht hatte und prüfte nun die gleichen Personen, oder wenigstens einen Teil von ihnen, in Bezug auf ihr rhythmisches Gefühl. Es ist von vornherein keineswegs anzunehmen, dass zwei Eigenschaften so verschiedener Art

wie Tonunterschiedsempfindlichkeit und rhythmisches Empfinden irgend etwas miteinander zu tun haben. Ja, man kann sich sehr gut Personen vorstellen, die zwar Töne gut unterscheiden, aber rhythmisch unbegabt sind, und andere, bei denen das Umgekehrte der Fall ist. Lamms Versuche ergaben jedoch eine deutliche Koppelung der beiden Eigenschaften: mit zunehmender Tonunterschiedsempfindlichkeit nahm auch das rhythmische Empfinden zu. Beim musikalischen Menschen sind also beide Faktoren der Musikalität in gleichem Masse ausgebildet.

Vossische Zeitung, Februar 1933

Zeitgenössische geistliche Musik.

Im Vergleich zu der so viel besprochenen Frankfurter Tagung 1930 bedeutet die Aachener Tagung der Internationalen Gesellschaft für neue Kirchenmusik einen bedeutenden Schritt vorwärts, zur Klärung und Vertiefung der Probleme zeitgenössischer geistlicher Musik. Impressionistische Klangwirkung und konstruktive Linearität zeigen sich als beherrschende Prinzipien der neuen Kunst, die zwischen experimenteller Konstruktion und wahrer Empfindung in ihrer Ausdrucksgestaltung ringt. Einen Fortschritt gegenüber der Frankfurter Tagung bedeutet vor allem die liturgische Korrektheit des Gottesdienstes, die diesmal dem Geiste der Gesellschaft entsprechend, nie verlassen wurde.

K. G. Fellerer in „Musica sacra", Regensburg, Heft 2

Junge Musik in Italien.

Heute, wo Italien fieberhaft an seinem inneren Ausbau arbeitet, fragt man sich, welche Wirkung diese dem Wesen nach neue Aktivität auf die Kunst im allgemeinen und auf die Musik im besonderen ausgeübt hat und ausübt.

In der Vorkriegszeit war das italienische Musikleben beherrscht von der veristischen Oper, und die Bemühungen Martuccis und Sgambatis, in Anlehnung an die deutsche Sinfonik eine italienische sinfonische Schule zu bilden, und andererseits die ersten Kundgebungen der jungen italienischen Schule der Alfano, Casella, Malipiero, Pizzetti und Respighi drangen nicht durch. In den Jahren 1910—20 etwa wurde dann, begünstigt durch die innerpolitischen Tendenzen der Regierung, das italienische Musikleben überflutet von internationalen Einflüssen, so dass zeitweise fast jede Verbindung mit der musikalischen Tradition früherer Jahrhunderte aufgehoben zu sein schien. In dem Moment aber, wo das nationale Italien sich seiner Eigenart bewusst wurde, gab es für die junge Musikergeneration nur den einen Weg, die musikalische Tradition Italiens wieder aufleben zu lassen. Man schlug eine Brücke zur Polyphonie des 16. und 17. Jahrhunderts und zur Instrumentalmusik des 17. und 18. Jahrhunderts und wendete sich schliesslich auch an die Opernmusik des 19. Jahrhunderts, allerdings mit einer neuen kritischen Grundeinstellung. Casella, Malipiero, Pizzetti, Respighi und Alfano gaben so der neuen italienischen Musik ihr Gepräge Diese drängt nach Kon-Komposition typische Form schaffen. Die wichtigste Rolle in dieser Musik fällt dem Rhythmus zu.

flikten, die aber von einer inneren Logik zusammengehalten werden und so die für jede Die Stellungnahme des Publikums wird von Tag zu Tag freundlicher, wobei der Verfasser das Publikum jener gewissen bürgerlichen Mentalität als unfähig, grosse geistige Umwälzungen miterleben zu können, vorläufig noch ausschliesst.

Mario Labroca in der Rassegna musicale, Januar/Februar 34

■

Unter dem Titel Nuovi aspetti della situazione musicale in Italia veröffentlicht Guido M. Gatti im gleichen Heft Betrachtungen über junge Komponisten des neuen Italien, aus deren Reihe sich im vergangenen Jahre zwei besonders hervorgetan haben: Luigi Dallapiccola (geb. 1907) und Goffredo Petrassi (geb. 1904).

Einige Werke Dallapiccolas:

Dalla mia terra, 4 Gesänge für Soli, Chor und Orch. 1928
Due Laude di Jacopone, für Gesang und Orchester 1929
Canzone del Quarnaro, für Tenor, Chor und Orchester 1930
Chöre nach Kalevala u. Michelangelo, i. d. folgend. Jahren
Partita für Orchester 1930—32
Tre studi (Sarabanda — Giga — Canzone) für Sopran und Kammerorchester
Rapsodia, für Gesang und Orchester (32 Ausführende)

Einige Werke Petrassis:

Tre pezzi, für Quartett 1929
Divertimento, für Orchester 1931
Tre Cori, für kleines Orchester 1932
Partita, für Orchester 1932
Introduzione e Allegro, für Violine und 11 Instrumente
Preludio, Aria e Finale, für Violoncello und Klavier
Toccata, für Klavier

■

Österreich — Sonder-Heft des Anbruch Januar-Februar 1934 mit Beiträgen u. a. von Wilhelm Fischer, Ernst Krenek, Josef Lechthaler, Lothar Wallerstein.

Über den körperlichen Ursprung der Musikinstrumente von André Schaeffner.

Le Menestrel Heft 8 ff.

Zur Sinndeutung der 4. und 5. Symphonie von Beethoven von Arnold Schering.

Zeitschrift für Musikwissenschaft, Februar 1934.

Gottesdienste und Kirchenmusiken (Aufführung neuer Werke 1932/33) von *Eberhard Weismann.* **Reichseinheits-Gesangbuch?** (Eine Diskussion) von *H. Th. Siebert.*

Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst, Februar/März 1934

Besprechungen

Bachs Inventionen im Urtext

In der Bachbibliographie ist seit langem die „Geistesgeschichtliche Perspektive" so sehr in den Vordergrund gestellt worden, daß darüber die vordringlichere Frage, ob wir denn in unseren Ausgaben (einschließlich der Gesamtausgabe) überhaupt den *echten Bach* haben, ganz übersehen wurde. Das mag nicht zufällig sein. Aber wer ernstlich den Weg zu Bach sucht, der darf sich nicht von zweiter oder dritter Hand führen lassen, sondern muß darauf dringen, die Quelle selbst kennen zu lernen. Nur so haben wir festen Boden unter den Füßen und können ein eigenständiges Verhältnis zu Bach gewinnen. Jeder andere Weg schließt die Gefahr in sich, das Ziel aus dem Auge zu verlieren.

Von wieviel Ungenauigkeiten, „Verbesserungen", willkürlichen Zutaten, gutgemeinten Interpretationszusätzen ist nicht unser Bachstudium vorgängig belastet! Das zeigt erst der Blick auf das Original und der genaue Vergleich mit den verschiedenen Fassungen und Ausgaben. Er zeigt auch, daß es sich dabei keineswegs um Nebensächlichkeiten handelt, sondern vielfach um ganz grundlegende Voraussetzungen für die richtige Interpretation. Landshoff hat mit seiner Urtextausgabe, neben der er gesondert einen umfänglichen Revisionsbericht herausbrachte,[1]) den Finger auf eine klaffende Wunde gelegt: was hier an einem Beispiel und zwar einem der wesentlichsten unseres alltäglichen Musiziergutes, mit mustergültiger Genauigkeit aufgezeigt ist, das wäre ebenso erforderlich bei der Mehrzahl der historischen Werke, die den klassischen Bestand unserer Haus- und Konzertliteratur ausmachen. (Ich habe kürzlich, um nur ein Beispiel dafür anzuführen, bei dem Vergleich der Originale von Mozarts Edur- und Gdur-Klaviertrios [Preußische Staatsbibliothek Berlin] mit den landläufigen Ausgaben nicht nur Dutzende von sinnentstellenden Phrasierungsbezeichnungen festgestellt, sondern auch grobe Notierungsfehler, die bis heute nicht ausgemerzt sind!)

[1]) Verlag C. F. Peters, Leipzig

Es ist unmöglich, an dieser Stelle auf die Einzelheiten der Landshoffschen Editionsergebnisse und auf die ausführliche Stellungnahme zu den Fragen der Autographe, der Verzierungspraxis, der ersten Drucke und Abschriften (Revisionsbericht) einzugehen. Es mag die Feststellung genügen, daß diese Urtextausgabe erstmals vollinhaltlich die Voraussetzungen erfüllt, deren wir für das praktische wie theoretische Studium des Bach'schen Inventionenwerkes bedürfen. Daß als einzige Zutat in sparsamer Weise und von fachkundiger Hand Fingersätze eingezeichnet sind, kann nicht als störend empfunden werden. Trotzdem möchten wir auch in dieser Hinsicht grundsätzlich die originalgetreue Wiedergabe empfehlen. Denn es soll dem Übenden nicht die Aufgabe erspart bleiben, die klaviertechnische Haltung in jedem einzelnen Fall selbst aus dem jeweiligen *musikalischen* Sinnzusammenhang heraus zu erfragen. Es gibt eben hier, abgesehen von der allgemeinen technischen Vorbildung zum Studium der Inventionen, keine spezielle technische Haltung, von der aus eine wie die andere Invention „bewältigt" wird, sondern jede dieser „Klavierübungen" fordert die ihr gemäße technische Einstellung. Und diese Forderung ist klar bis ins letzte ausgesprochen – nicht mit Worten, sondern in idealster Weise: durch die Musik selbst. Wer möchte da noch etwas hinzutun?

Wer möchte etwa ein ritardando da einzeichnen, wo das ritardando selbst schon „auskomponiert" ist, also in der Bewegung der Linie selbst enthalten ist! Wird in einem solchen Fall – man denke etwa an die Schlußtakte der zweistimmigen a moll-Invention – durch die Vorschrift einer ausdrücklichen Verlangsamung des Tempos „nochmals" ritardiert, so ist der musikalische Sinnzusammenhang gestört. Dieses Beispiel soll nur andeuten, daß der Urtext *mehr* enthält, als alle Zutaten auszusprechen vermögen. Wie in der romantischen Musik die genauen Vortragsbezeichnungen des Komponisten unumgänglicher Bestandteil des Werkes sind (Reger), so gehört in der

Musik Bachs und seiner Zeitgenossen das Fehlen der Bezeichnungen zum Wesen dieser Kunst. Denn hier ist der Affekt so sehr von der musikalischen Linie getragen und so wenig von plötzlichen dynamischen oder agogischen Effekten abhängig, daß der Spieler sich nur vom Gesamtaufbau und der Bewegung der Linie zu leiten lassen braucht, um den angemessenen Vortrag zu erreichen. Daß dabei die Mittel der Phrasierung, Artikulation, der differenzierten Dynamik usw. nicht auszuschalten sind – wir spielen ja in der Regel auf dem Klavier und nicht auf dem Cembalo! – ist selbstverständlich. Aber sie sind ausschließlich diktiert von der musikalischen Linie und dürfen sich nicht ihrerseits der Linienführung aufdrängen.

Auch auf diesem Weg bedarf es der sachkundigen Führung, der Erziehung. Was über den Vortrag zu sagen ist, hat der Herausgeber in einem Beiheft von Bemerkungen niedergelegt, die er als Vorschläge für den Vortrag aufgefaßt wissen will. Aufgabe des Lehrers ist es, sich mit allen Möglichkeiten der Interpretation auseinanderzusetzen. Erste und letzte Orientierung aber bleibt der Urtext.

Darum benötigen wir den Urtext dringend und zwar in der alltäglichen Praxis unserer Musikstunden, nicht als musikhistorische Rarität. Umso dankbarer müssen wir dem Herausgeber und Verleger sein für diesen „ersten Versuch". Daß ihn der Verlag als „Wagnis" empfinden muß (Vorwort), kennzeichnet deutlich die widerspruchsvolle Situation, in der wir uns mit unseren Ausgaben befinden. Denn das Selbstverständliche dürfte nicht „Versuch" oder „Wagnis" sein. Hoffen wir, daß dieser erste „Versuch" allenthalben das Eis bricht. *Hans Boettcher*

Béla Bartók

Ungarische Bauernlieder (für großes Orchester)

Universal-Editon, Wien

Bartók läßt seinen mancherlei Bearbeitungen alter ungarischer Bauernlieder ein neues Opus dieser erfolgreichen Gattung folgen, das nichts anderes als eine Orchestration der „Ballade", (tema con variazioni) und der „alten Tanzweisen" aus den „15 Ungarischen Bauernliedern" (1914) für Klavier ist. Die Bearbeitung überträgt den Klaviersatz mit geringen, den Forderungen des Orchestersatzes entspringenden Zusätzen und einigen wenigen Veränderungen auf das Bartóksche große Orchester, in dem die drei Instrumentenhauptgruppen durchaus traditionell behandelt werden. Bartóks Instrumentationstechnik bleibt auf der Stufe etwa des klassizistischen Debussy stehen, vereinfacht in der Regel den Streichersatz gegenüber Debussy und nimmt von den Neuerungen Hindemiths oder Strawinskys auf diesem Gebiete keine Notiz. Die Klarheit der Instrumentation und des Orchestersatzes ist am ehesten mit Beethoven vergleichbar, dem er selbst ja eine ungewöhnliche Bedeutung für die Entwicklung seiner kompositorischen Arbeit einräumt. Kühn wird Bartók nur im Harmonischen und Rhythmischen; seine Orchesterbehandlung hat einen ausgesprochenen Zug zur Beibehaltung gewohnter Verhältnisse im Sinne des 19. Jahrhunderts. Die Feinheiten allerdings des harmonischen Satzes gerade in den Bearbeitungen alter Melodien, die instinktive Sicherheit im Vermeiden schablonenhafter Kadenzen, die schier unerschöpfliche Fantasie im Herausfinden neuer und dabei stets logischer Harmonieverbindungen, das frappiert auch den immer wieder, der mit Bartóks Bearbeitungstechnik vertraut ist. Die vorliegenden Stücke mit einer Aufführungsdauer von 9 Minuten dürften für den Orchesterleiter eine willkommene Bereicherung der Auswahl an kurzen, musikalisch leicht faßbaren und dabei künstlerisch doch hochwertigen Stücken sein. v. d. N.

Hans Joachim Moser

Corydon, das ist: Geschichte des mehrstimmigen Liedes und des Quodlibets im Barock.

Henry Litolff's Verlag, Braunschweig

Das Werk besteht aus zwei Bänden, deren erster die wissenschaftliche Abhandlung enthält, während der zweite eine bunte Reihe praktischer Musikbeispiele zugänglich macht. Die geschichtliche Darstellung führt den Nachweis, daß im 17. Jahrhundert, in einer Zeit also, die Kretzschmar in seiner „Geschichte des neuen deutschen Liedes" noch ausschließlich als eine Epoche des deutschen Sololiedes mit Generalbaßbegleitung ansah, dennoch die Chorliedkomposition nicht völlig verschwunden und versandet ist. Moser unternimmt eine minutiöse Beschreibung und historische Einordnung zahlreicher bisher fast unbeachtet gebliebener Werke, die erstaunlich viele mehrstimmige Generalbaßlieder überliefern. Allerdings ist Mosers Darstellung – so wichtig sie für den Spezialforscher bleibt – für den praktischen Musiker weniger interessant, denn sie beschränkt sich, ohne allgemeinere kulturhistorische Ergebnisse herauszustellen, auf philologische Einzelheiten, und sie ist zudem leider noch unnötig mit überschießenden, „barocken" Bildungsschnörkeln belastet: so z. B., wenn ohne Not plötzlich vom Sagittarius statt von Heinrich Schütz oder vom Boberschwan statt von Opitz gesprochen wird. Umso ergiebiger ist aber für den Musiker und Musikerzieher

der zweite, der Beispielband. Er enthält eine ganze Anzahl zwei- bis fünfstimmiger Sätze aus dem 17. und 18. Jahrhundert, die über meist heiteren Texten sehr leicht zu singen sind, und die sich in solistischer oder chorischer Besetzung für die Hausmusik oder fürs Musizieren von Singkreisen oft vortrefflich eignen. Der Generalbaß wurde für die Klavier- oder Cembalobegleitung von Prof. Max *Seiffert* fertig ausgesetzt. Auch für Melodieinstrumente gibt es einige einfache Aufgaben. „So lasset Euch dann hören mit Singen und Instrument; dem süßen Wein zu Ehren, der Musik Lob zu mehren, stimmt an ein neus Concent".

W. St.

Casellas »Donna serpente«

Heinrich Strobel

Wenige Wochen nach der deutschen Uraufführung von Malipieros jüngstem Bühnenwerk kam in Mannheim die erste Oper von Alfredo Casella zur deutschen Uraufführung. Man könnte sich wundern, daß ein führender Komponist Italiens sich erst als Fünfzigjähriger einer Gattung zuwendet, in der sich nach landläufigem Urteil der Begriff italienische Musik schlechthin erschöpft. In der Tat: noch bei der vorigen Generation italienischer Musiker wäre dies undenkbar gewesen. In den letzten dreißig Jahren aber hat sich in Italien ein Umschwung vollzogen, durch den die Entwicklung der Musik in völlig andere Bahnen gelenkt wurde. Die jungen Musiker Italiens stehen alle in gemeinsamer Front gegen den musikdramatischen Verismo und gegen das impressionistische Klangfarbenspiel. Sie besinnen sich auf die klassische Musik ihres Landes, sie sehen in den Werken des 16. und 17. Jahrhunderts (und besonders in den instrumentalen) eine reinere Verkörperung italienischer Geistigkeit als in der leidenschaftlichen Musikdramatik des neunzehnten. Die klassizistische Tendenz trat in der modernen italienischen Musik in dem Augenblick in Erscheinung, wo sie sich vom Zwang wagnerischer und debussystischer Einflüsse freizumachen begann. Die neue Musik Italiens hatte von Anfang an Renaissancecharakter. Sie stellte einen nationalen Musikbegriff gegen die verwaschene Internationalität der veristischen Kulissentheatralik (vgl. die Aufsätze von Casella und Labroca in Melos 1933, 10). So sehr man sich vor der Angleichung politischer und künstlerischer Vorgänge hüten muß – eine gewisse Parallelität zwischen der musikalischen und der allgemeinen politischen Entwicklung Italiens in den letzten 10 Jahren ist unabweisbar.

Die Zurückhaltung gegenüber der Oper entsprach sowohl der nationalitalienischen Kampfstellung gegen den Verismo wie der allgemeinen Haltung der musikalischen Jugend Europas nach dem Krieg. Kein Wunder, daß ein Künstler wie Casella, der zwanzig Jahre hindurch in der vordersten Front dieser Jugend gekämpft hat, sich zur „reineren Kunst" der Instrumentalmusik hingezogen fühlte, die in seinem Land völlig darniederlag. Er hat zwar in dieser Zeit einige Ballette geschrieben. Aber das sind entweder ganz frühe Arbeiten von impressionistischer Herkunft, die man bei einem jungen Musiker als selbstverständlich betrachten muß, der um das Jahr 1912 in Paris lebte, oder es ist wie „La Giara" von 1924 ein Versuch, die neugewonnenen Stilmittel für eine pantomimische Bühnenhandlung auszuwerten, ein Versuch, zu dem der tänzerisch-gestische Charakter von Casellas Musik und die enge Verbindung des Komponisten mit den Ideen Strawinskys notwendig führen mußten.

In den letzten fünf Jahren hat sich die Situation in Italien (und nicht nur dort) wesentlich verändert. Eine Beruhigung trat ein, Urteile wurden revidiert. Man erkannte zwar, daß die romantisch-emotionelle Oper des 19. Jahrhunderts in ihrer Entwicklung ab-

geschlossen ist und nur flaches Epigonentum zur Folge haben kann, – ganz ähnlich wie bei uns das Musikdrama ein historisch abgeschlossenes Gebilde darstellt – aber man gewann zugleich ein neues Verhältnis zur strengen, sparsamen Dramatik alter Meister wie Monteverdi, und man bewunderte aufs neue den italienischen Genius der unsterblichen opera buffa. Auf der einen Seite mußte es verlocken, die menschlichen Gefühlskonflikte mit jener Schlagkraft und Einfachheit wieder ausdrücken, die man bei den großen Dramatikern des Barocks fand, auf der andern stellten sich mannigfache Wechselbeziehungen zwischen den klassizistischen Tendenzen der neuen Musik und der spielerischen Heiterkeit der alten Buffooper ein.

Für Casella, der seinem Naturell nach mehr zum geistvollen Spiel, zur sprühenden Beweglichkeit als zum Pathos und zur Tiefe der Empfindung neigt, für den Musiker, der die Scarlattiana und manche andere Werke geschrieben hatte, in denen sich National-Italienisches, Klassizistisches und moderne Klanglichkeit zu einem anregenden Ganzen verbinden, war die Buffa das Gegebene. Es ist bezeichnend, daß er in Gozzis wundervoller Fabel von der Fee Miranda und dem König Altidor, die durch viele Prüfungen hindurch gehen müssen, um einander würdig zu werden, durch seinen Librettisten Ludovichi gerade die buffonesken Elemente herausarbeiten läßt, und daß er in der musikalischen Charakterisierung dieser Elemente weit glücklicher ist als im Lyrischen. In den Buffoszenen, die meisterhaft in die „ernste“ Handlung der „Donna serpente“ eingeblendet sind, lebt der Geist der alten Buffa im Klanggewand des zwanzigsten Jahrhunderts wieder auf. Nicht etwa in der Art eines kunstgewerblichen Klassizismus, für den es auch aus den letzten Jahrzehnten Beispiele gibt, sondern bereichert um jene hellen, spitzen Klänge, um jene freie, aber doch streng tonale Harmonik, die Strawinsky seit 1922 gefunden hat und die Casella mit dem Instinkt und dem Kunstsinn eines heutigen Musikers ins spezifisch Italienische umdeutet. Trotz der unleugbaren (und vielleicht sogar erstrebten) Buntheit des Stils wird man die persönlichen Wesenszüge des Komponisten in der Prägnanz der Zeichnung, in der geschmeidigen Anpassung an den überaus feingliedrigen Text und in der Unerschöpflichkeit der instrumentalen Verknüpfung eines relativ uniformen Motivmaterials erkennen. Die formale Kunst Casellas ist nicht weniger bewundernswert in den mehr dekorativen Partien der Oper. So sehr die zarten Frauenchöre aus Mirandas Reich, die Schlachtgesänge der unvermutet in das Märchenspiel einbrechenden Amazonen die äußerliche Wirkung der Oper bestimmen – hier deutet Casella das traditionelle italienische Material nicht neu, er begnügt sich vielmehr mit einer Übertragung in den modern aufgehellten Klang. Das Dekorative tritt in dem Maß hervor wie die eigentliche Handlung, die von gefühlshaften Momenten getragen ist, das Übergewicht über die buffonesken Späße erlangt. Es wäre denkbar, daß darin eine Absicht des Komponisten liegt. Denn einem so geistvollen Musiker wie Casella wird es kaum entgangen sein, daß die rein lyrischen Teile die am wenigsten persönlichen seiner Oper sind.

Die deutsche Uraufführung der „Frau Schlange“ (wie die Oper in der ausgezeichneten Übersetzung H. F. Redlichs heißt) am Mannheimer Nationaltheater bewies wieder einmal, welche produktiven Kräfte in der deutschen Provinz am Werk sind. Aus den Bildern von Ewald Löffler, aus der reizend bewegten Regie von Richard Hein und aus der ungemein belebten, vibrierenden musikalischen Interpretation durch

Philipp Wüst und ein glänzend geschultes Sängerensemble (Erika Müller, Heinrich Kuppinger, Karl Buschmann, Hugo Voisin, Fritz Bartlin, Heinrich Hölzlin, Albert von Küsswetter) entstand eine Einheit, wie man sie nur in seltenen, glücklichen Fällen im Operntheater erleben kann. Ganz besonders fiel der Kapellmeister auf: Philipp Wüst ist eine der stärksten jungen Dirigierbegabungen Deutschlands.

Am Abend zuvor brachte das Landestheater in Darmstadt die Erstaufführung von Malipieros „Legende vom vertauschten Sohn". Über das Werk, eindrucksvoll durch die Klarheit seines Stils und die Reinheit seiner Empfindung, ist an dieser Stelle ausführlich gesprochen worden. Man muß sich damit begnügen, die Leistung des Ausführenden anzuerkennen, die in dem plastisch erfaßten Kaschemmenbild und in den Szenen des echten Prinzen bemerkenswert war, und den künstlerischen Wagemut der Leiter (Intendant Prasch und Kapellmeister Friderich) zu bewundern, die alles taten, um ein modernes Werk von hohen geistigen Werten dem Publikum nahezubringen.

Berliner Opernpremièren

Heinz Joachim

Die Städtische Oper erwarb sich das Verdienst, Paul von Klenaus neue Oper „Michael Kohlhaas" wenige Monate nach der Stuttgarter Uraufführung in der Reichshauptstadt vorzustellen. Klenau rückt mit diesem Werk bewußt in die Reihe der Musiker, die aus der Dynamik unserer Zeit die Berechtigung, ja die Verpflichtung zu lebendiger Weiterentwicklung der Kunst ableiten. Nicht nur, daß der in der Tradition der deutschen Musik aufgewachsene, aus Dänemark gebürtige Autor jetzt durch das Erlebnis von Atonalität und Zwölftonprinzip hindurchgeht; in der Absage an übersteigerte Psychologie sowie in der Hinwendung zu großen, übergreifenden Inhalten knüpft er unmittelbar an die modernen Reformbestrebungen in der Oper an. Seine Kleistbearbeitung, die den Stoff der Novelle in siebzehn, durch referierende Zwischenszenen verbundenen Bildern flächig aufteilt, ist stilistisch nur unter dem Begriff des „epischen Theaters" zu erfassen. Freilich erhebt sich die Frage, ob die Gestalt des Kohlhaas, den nach Kleist „das Rechtgefühl zum Räuber und Mörder machte", jene Allgemeingültigkeit besitzt, die das epische Theater voraussetzt, und die zumal auch die Absicht des Dichterkomponisten: mit den Mitteln der gesungenen Tragödie das Überzeitliche des Problems der Gerechtigkeit zu entwickeln, innerlich trägt. Kohlhaas ist schließlich nur ein Sonderfall, ein Monomane, der sich schuldhaft außerhalb aller menschlichen Gemeinschaft stellt. Hier kann Klenaus heroisierende Deutung, die mit der feineren Motivierung und der Indirektheit der Novelle auch das Distanzierende der Kleist'schen Darstellungsform aufgibt, zu Mißverständnissen führen. Dies umso eher, als die Musik im wesentlichen der Unterstreichung der Gefühlsgehalte und Stimmungswerte dient, an die sich der Komponist zuweilen verliert. Der eigentlich dramatische Nerv ist schwach, aber im lyrischen Aufschwung erwachsen mitunter Steigerungen von stärkster Eindringlichkeit wie in Kohlhaas' Monolog bei der Entdeckung des Amnestiebruches — einer Szene, in der das Ethos der Gerechtigkeitsidee wie in einem Brennpunkt gesammelt erscheint. Hier findet Klenau, der sonst mancherlei Verkleidungen liebt und namentlich das häufig verwendete alte Stilgut nicht recht organisch einfügt, auch ganz den persönlichen Ausdruck, den eigenen Ton des ernsten,

kultivierten Musikers, der in Fühlung mit der Zeit Erweiterung und Bereicherung seines Stiles, seiner künstlerischen Persönlichkeit gewinnt.

Die Städtische Oper warb mit vollem Nachdruck und großer Wärme für das Werk. Sie gab ihm, bei schwächerer Regieleistung (Wolf Völker a. G.) zumal in der holzschnittartig herben Bildgestaltung durch Gustav Vargo die Wucht und Plastik seines dunklen Pathos'. Gotthold Ditter war ein Kohlhaas von stimmlicher Kraft und natürlicher Würde, ungewöhnlich intensiv die musikalische Leitung des Gastdirigenten Rudolf Schulz-Dornburg.

Im übrigen stehen auch in der Oper Ausgrabungen immer noch hoch im Kurs. So haben Julius Kapp und Robert Heger jetzt Rossinis „Wilhelm Tell" einer vollständigen Neubearbeitung unterzogen, die an der Staatsoper erprobt wurde. Die Umgestaltung ist sehr einschneidend. Sie erstreckt sich nicht nur auf den Text, der eine völlig neue Fassung erhielt, sie versucht auch der Musik mit starken Kürzungen und und mit Ersatz schwacher Partien durch wertvollere Stücke aus anderen Rossini-Opern, namentlich aus „Othello" und „Moses" mehr Auftrieb zu geben. Der Textbearbeiter hat zugleich eine Vertiefung der Handlung angestrebt mit dem Ziel, sie vom Ballast der Großen Oper zu befreien und „den Freiheitskampf eines Volkes und das Schicksal seines Führers allgemein menschlich zu gestalten". Soweit er dabei vom Original ausgeht, ist ihm das im Zusammenhang mit der Musik auch gelungen. Der Leitgedanke tritt schärfer heraus und gibt dem Werk ideellen Impuls; die Beziehung zur Gegenwart wird spürbar. Doch wo Kapp das Bühnengeschehen psychologisch unterbaut, wo er um der dramatischen Logik willen die großen Tableaus in Einzelszenen auflöst, gerät er mit Rossinis Opernstil in einen Konflikt, der die Gesamtwirkung gründlicher gefährdet als die unbedenkliche, aber instinktsichere Theatralik der originalen Oper. Die „Tell"-Musik offenbart ihren Mangel an echt dramatischer Inspiration nur noch deutlicher, wenn man sie jetzt unter dem gesteigerten Anspruch des neuen Textes auf ihre Tiefenwirkung hin abzuhorchen gezwungen ist. Für den Leerlauf der textlich und musikalisch ganz neu zusammengestellten Szene in der „hohlen Gasse" bei Küßnacht wie überhaupt für die jetzige Gestalt des vierten Aktes sind allerdings nur die Bearbeiter verantwortlich. Musikalische Gesetzmäßigkeit des Ablaufs wird man bei den von Heger geschickt geglätteten, aber doch reichlich rigorosen Eingriffen in die Partitur kaum suchen. Es ergibt sich vielmehr eine recht unverbindliche Reihung an sich oft fesselnder Einfälle der Melodik, der Rhythmik, der Instrumentation, aus der sich Stücke wie die geniale Ouvertüre, das Terzett Arnold – Tell – Walter Fürst im 3. Bild, der Apfelschuß und Tells Dankgebet (Preghiera aus „Moses") im 7. Bild als Höhepunkte von künstlerischer Geschlossenheit herausheben.

Wenn die Bearbeiter auf diese etwas künstliche Weise in einer Zeit angeblich stockender Produktion weniger die lebendige Form als die Fiktion der Oper aufrecht erhielten, so hatte gleichwohl das Werk in der musikalisch von Heger, szenisch von Hörth geleiteten Aufführung außerordentlich starken Publikumserfolg. Es war nach Maßgabe des Textes ein Erfolg des aktuellen Stoffes, der über die Rampe hinweg lebendigen Kontakt zwischen Bühne und Zuschauerraum bewirkte. Und es war im besonderen ein Triumph des bel canto: ebenso der sinnlich blühenden, einfallsreichen Melodik von Rossinis letzter Oper wie der trefflichen Belcantisten des Hauses Unter den Linden. Roswaenges strahlender Tenor beherrschte die Szene, der Bockelmanns in Spiel und Gesang verinnerlichter Tell die mögliche Tiefenwirkung gab.

Eindrücke vom Wiener Musikleben

Kurt Oppens

Es ist für denjenigen, der heute die Straßen Wiens durchwandert, nicht schwer, sich vorzustellen, daß diese Stadt einmal eine große Zeit gehabt hat. Die ganze herrliche Innenstadt ist ein einziges, bezwingend-machtvolles Kulturdenkmal; die religiöse Inbrunst der Barock-Jahrhunderte hat sich hier gleichsam architektonisch niedergeschlagen, wobei die Wärme und Süße der umliegenden Landschaft noch eine Zutat gibt, die das spezifisch „Wienerische" dieser wundervollen Architektur ausmacht. Man versteht auch, daß Wien lange Zeit der bedeutsamste musikalische Kulturmittelpunkt war, daß die Künste der strengen Formen, vor allem die Plastik, hier nicht so heimisch waren; gerade für den „ewigen" Musiker-Typus muß die weiche Schönheit der Stadt anregend, anheimelnd gewesen sein. Das kann auch heute nicht anders sein, und in der Tat ist der studierende und ausübende Musiker aus dieser Stadt nicht wegzudenken und bestimmt ihre Bewohnerschaft in anderer Weise, als die von Berlin, Hamburg oder München. Und doch, wer am Musikleben dieser Stadt teilnimmt, verliert das Gefühl nicht, daß nicht mehr alles ganz seine Richtigkeit hat. Merkwürdigerweise hat man dieses Empfinden auch gegenüber der Stadt in ihrer architektonisch-landschaftlichen Erscheinung. Zwar scheint es, als müßte die Schönheit der Innenstadt, der romantische Zauber der gen Westen gelegenen, idyllisch-bunten Vororte wunschlos machen; vielleicht aber fehlt dieser Art von Schönheit etwas gerade für die Jetzt-Zeit Wichtiges, Unentbehrliches . . .

Das kulturelle Leben der Stadt, soweit es „offiziell" ist, soweit sich also Allgemeines darüber aussagen läßt, ist jedenfalls um die Musik heute wie früher am intensivsten zentriert. Die volkstümlichste und angesehenste Institution ist die Oper. Sie hat vorzügliches Material an Kräften zur Verfügung – die wenigen spürbaren Lücken wären zu übersehen (Bedauerlich ist allerdings das Fehlen des lyrischen Baritons). Doch gibt es in anderen Fächern herrliche Stimmen, einen ausgezeichneten Chor und ein Orchester der erlesensten Zusammensetzung. Dennoch kann der Besuch einer durchschnittlichen Repertoire-Aufführung ein trostloser Eindruck für den auch nur einigermaßen anspruchsvollen Hörer sein. Jeder Sänger fühlt sich als Star, d. h. er tut, was ihm beliebt, zum Schaden der Werktreue. Der Chor singt vielfach unschön und unpräzis, das Orchester spielt gelangweilt und glanzlos, wenn es auch immer, selbst in seinen schwächsten Momenten, ein hohes Niveau an Spielfeinheit besitzt.

Neben Darbietungen von leblosem, in Spiel- und Musizier-Routine erstarrtem, vielfach sogar provinziellen Charakter stehen die Aufführungen der vom Direktor einstudierten Opern. Krauß ist es mit vieler Mühe gelungen, dem Starwesen Einhalt zu gebieten und sich ein Ensemble zu schaffen. Er hat Mozart bis auf zwei Werke vollständig erneuert; er zollte der Verdi-Renaissance einen ansehnlichen Tribut, Alban Berg und Egon Wellesz kamen zu Wort. – Der Wiener Opern-Besucher, in barocker Freude am Bühnenprunk, erwartet prachtvolle, pomphafte Inszenierungen; so gehen die Werke mit ungeheurem äußeren Aufwand in Szene. Barockes erscheint nicht nur in der Freude am Szenischen überhaupt, sondern auch in Einzelzügen; Wallersteins „drei Damen" aus der Zauberflöte muteten an wie einer Oper von Lully oder Rameau entstiegen. Krauß studiert tadellos ein; Mozart und Strauß gelingen wundervoll, Verdi wird warm, und

süß"; was an Feuer, Helligkeit und rhythmischer Gewalt fehlt, wird durch empfindliche Ausfeilung von Kleinigkeiten ersetzt. Othello war, wenn auch wohl nicht restlos adaequat (italienisch), so doch schön und ergreifend. Zuletzt sang Slezak den Othello; der Atem reichte nicht mehr, so mußte er Kapellmeister und Orchester in unwahrscheinlich schnelle Tempo hereinhetzen. Als jetzt Krauß Völker dafür einsetzte, wurden vielfach, auch in der Presse, Stimmen laut, die nach Slezak zurückverlangten. Warum? Das weiß nur derjenige, der den Starkult und seine extremen Erscheinungsformen in Wien versteht – diese Liebe, die „taub" macht!

Der Direktor mag seine Schwierigkeiten haben. Man hörte von Bemühungen, die Claque abzuschaffen, die auf dem vierten Rang ein unbeschreibliches Unwesen treibt: daß sie nicht gelangen, mag als Symptom gedeutet werden. Zweifellos hat sich das Niveau der Oper im Laufe der letzten Jahre gehoben. Durch die Übernahme der Uraufführung von Kreneks „Karl V." wird die Wiener Oper die Schuld abzahlen, die ihr erwuchs, als sie seinen „Orest" ignorierte und sich dafür etwa an „Spuk im Schloß" hielt. Wann aber die Uraufführung eigentlich stattfinden wird, ist nach den neuesten Berichten ganz ungewiß. Schon fünf Wochen lang hatten Chor- und Ensembleproben stattgefunden; während längerer Zeit wurde die Öffentlichkeit durch Berichte, Besetzungsangaben, „Blicke hinter die Kulissen" etc. in Spannung gehalten. Jetzt soll von weiteren Proben abgesehen werden, weil es nach der Meinung des Direktors nicht gewiß wäre, ob der Erfolg des Werkes durch die Schwierigkeiten der Einstudierung gerechtfertigt würde. Dafür ist Lehárs „Giuditta" mit Tauber und Jarmila Novotna in Szene gegangen; man hat versucht, die Première zu einem gesellschaftlichen Ereignis ersten Ranges zu stempeln; über die Persönlichkeiten der prominenten Besucher, das äußere Bild des Aufführungsabends in der Oper, die zur Schau getragenen Moden etc. wurde in den Blättern ausführlich berichtet. Die „Stunde" schrieb: „Der verschobene oder aufgehobene Karl V. hat die Tatsache ergeben, daß die Oper nunmehr einen einzigen Saison-Regenten bekommt: „Franz I." – – Ein Kommentar dazu erübrigt sich.

Das Konzertleben ist immer noch blühend; den Philharmonikern fehlt es zwar an einem Führer, der aus diesem unvergleichlichen Ensemble das ihm mögliche Größtmaß an Leistung herausholt; doch ist das auch dem Rundfunk dienstbare Orchester auf Reichwein, Kabasta und Heger glänzend eingespielt. Das Studio-Orchester, dem Scherchen in der vergangenen Spielzeit Leistungen von größter Eindruckskraft ermöglichte, führt jetzt Alexander von Zemlinsky als „Wiener Konzertorchester" weiter. Auch heute ist das Orchester seinen Absichten nach noch Studio. Moderne Werke gelingen vielfach besser als klassische oder spätklassische — vielleicht ist auch dieser Eindruck durch das Fehlen jeder Vergleichsmöglichkeit bestimmt, denn die anderen Orchester meiden moderne Werke, d. h. solcher, die nicht aus dem Epigonenkreis um Strauß stammen, mit ängstlicher Scheu. Doch wäre es nicht verwunderlich, wenn junge, strebende Musiker der neuen Musik gegenüber eine andere Intuition und Einfühlung an den Tag legen als gegenüber den großen Werken der Meister vergangener Epochen.

Nimmt man dazu noch die allsonntägliche Kirchenmusik in allen größeren Gotteshäusern, den ausgezeichneten Rundfunk (der regelmäßig Stunden „österreichischer Komponisten der Gegenwart" veranstaltet) und die zahlreichen besonderen musikalischen Veranstaltungen, so ergibt sich insgesamt ein recht lebendiges Bild des Wiener Musik-

lebens. Insbesondere scheint der zweite Teil der Winter-Saison wichtige und künstlerisch hochstehende Veranstaltungen zu bringen. Wie es allerdings um das Wiener Konzertleben bestellt wäre, wenn ein wirklich überragender Konzertdirigent ständig in Wien lebte und sich ein Orchester erzöge, daran darf nicht gedacht werden.

Was nun eigentlich „fehlt“ — und daß „irgend etwas fehlt“, ist der typische unfrohe Ausdruck zur Bezeichnung der Lage, der besonders für anwesende Reichsdeutsche charakteristisch ist — das ist schwer zu benennen für den, der es weiß, nicht zu verstehen für den, der es nicht empfindet. Konzert- und Opern-Aufführungen sind, heute sowohl wie seit jeher, auch gesellschaftliche Ereignisse. Vielleicht fehlt es keiner der großen Hauptstädte der europäischen Länder so sehr wie in Wien an einer „Gesellschaft“ selbst im Sinn einer bürgerlichen, liberalistischen Bedeutung. Auch die glanzvollen Opernpremièren und philharmonischen Konzerte können darüber nicht hinwegtäuschen und vermitteln viel mehr den Nachklang, die „Impression“, die „Atmosphäre“ der früheren Gesellschaft. Mehr denn je ist Wien die Stadt der Fremden, östlicher, besonders ungarischer oder balkanischer Herkunft — der Fremden, einerlei, ob sie in Wien ansässig sind oder nicht. Man kann sich des Gefühls nicht erwehren, daß etwa eine Beethoven-Sinfonie hier weniger adaequat erlebt wird als vielleicht in einem ganz „unmusikalischen“ Lande. Das Publikum ist sicher reich mit rezeptiven Begabungen durchsetzt. Es scheint aber, als würde zumindest das pathetische Ethos eines solchen Werkes keine Resonanz finden. Man muß natürlich sehr vorsichtig sein, solche Aussagen zu verallgemeinern, und der musikalische, tief veranlagte Einzelne soll gewiß nicht gemeint sein. Ein Konzert- oder Opern-Publikum müßte aber überdies wenigstens in Ansätzen übergesellschaftlich, gemeinschaftlich gebunden sein — und ob das in Wien überhaupt möglich ist, scheint fraglich.

Kleine Berichte

Die Reichsmusikkammer tagt

Der Präsident der Reichsmusikkammer Dr. Rich. *Strauß* hatte für Mitte April eine erste Arbeitstagung nach Berlin einberufen. In einer Reihe von Referaten wurden brennende Fragen der Neuorganisation des deutschen Musiklebens behandelt und Vorschläge mannigfaltigster Art diskutiert. Die praktische „Ankurbelung“ des Musiklebens spielte als wichtigster Punkt des Aufgabenkreises der Musikkammer in den Auseinandersetzungen eine große Rolle. Den Abschluß bildete eine Tagung der deutschen Komponisten. Mit ihr in Verbindung standen zwei musikalische Veranstaltungen: die Berliner Erstaufführung von *Reutters* „Großem Kalender“ durch die Singakademie unter Georg *Schumann* und ein Festkonzert in der Philharmonie. Der „Große Kalender“, über den an dieser Stelle anläßlich des Dortmunder Musikfestes bereits eingehend berichtet wurde, fand allgemeine Beachtung als bedeutende Leistung auf dem Gebiet des modernen weltlichen Oratoriums. Im Programm des Festkonzerts stand neben *Strauß*, *Pfitzner*, *Schillings*, *Hausegger*, *G. Schumann* und *Graener* auch Paul *Hindemith* mit seiner Konzertmusik für Streicher und Bläser. Die Reichsmusikkammer gab damit an sichtbarster Stelle zu erkennen, daß sie allen produktiven Strömungen des deutschen Musikschaffens Raum gewährt und daß sie sich der Bedeutung der jüngsten Bestrebungen, als deren geistiger Führer Paul Hindemith von der gesamten schöpferischen Jugend anerkannt wird, durchaus bewußt ist.

Arteigene Fliegermusik

Eine neue Oper

In Danzig hatte *„Der Herr von gegenüber"*, komische Oper von Ernst *Schliepe*, einen sehr freundlichen Erfolg. Der Komponist selbst hat sich das lustige und feine Textbuch des Einakters geschrieben. Einige Typen der alten „Opera buffa" tauchen auf: der ältliche Mann einer jungen hübschen Frau, der sie in seiner Eifersucht selbst auf den Herrn von gegenüber aufmerksam macht, und die Zofe, die dabei Vorsehung spielt. Bis zum fugierten Schlußensemble hat sich natürlich die Harmlosigkeit aller Indizien herausgestellt, die jener Herr in seiner Ungeschicklichkeit geliefert hatte. Auch die Musik bietet manches Ergötzliche, besonders da, wo sie die Formumrisse der alten Buffooper zeigt. Nur könnte manches leichter, durchsichtiger, die Thematik plastischer, die Melodik flüssiger sein. Die Unbeschwertheit des Textes wird am ehesten da erreicht, wo der Komponist sich nicht vor der Nähe der Operette scheut, wie im Prolog der Zofe.

Die anmutige Wiedergabe dieser Partie durch Betti *Küper* und der Rolle des eifersüchtigen Alten durch Hubert *Klur* hat den Erfolg entschieden. Die von Erich *Orthmann* feinfühlig dirigierte Aufführung fand umso dankbarere Zustimmung, als ihr *Rezniceks* nervenpeitschender *„Gondoliere des Dogen"* vorausgegangen war, eine blutrünstige Renaissanceoper vom Schlage der „Mona Lisa" mit sehr dankbaren Rollen und einer klangprächtigen, von Puccini und Strauß angeregten Musik. *H. H.*

Neue Wege zur Musik: Luftsportorchester »Kraft durch Freude«

In Berlin wurde auf Anregung des Präsidenten Loerzer, des Führers des deutschen Luftsports, ein Orchester des deutschen Luftsportverbandes gegründet. Vier Orchester im Reich sind weiter eingerichtet, 16 sind vorgesehen. Die künstlerische Leitung hat Rudolf *Schulz-Dornburg*, der auch das Berliner Orchester dirigiert.

Die Idee des Präsidenten Loerzer: eine arteigene Fliegermusik zu bilden, wie es arteigene Infanterie- und Kavalleriemusik gibt. Die Wege dazu: kritische Sichtung der gesamten vorhandenen Werke für Blasorchester und des Instrumentariums. Einrichtung neuer Besetzungen, Schaffung neuer Literatur.

Das erste Konzert des neuen Orchesters war versprechenden Auftakts. Ältere Kompositionen für Blasmusik (Suiten, Turmmusiken) wurden (mit neuen Blasinstrumenten) gespielt, der historischen Aufführungspraxis folgend verschiedene Orchester im Saal postiert. Die Turmmusiken klingen auch in neuer Besetzung hervorragend, nobel und delikat. Die gruppenweise Verteilung der Instrumente ist besonders wirkungsvoll.

Neuere Werke werden ebenfalls berücksichtigt: Man hörte Rudi Stephans „Musik für Orchester". Die Zukunftsarbeit gilt der Schaffung einer arteigenen Literatur. Über 30 Komponisten im Reich, darunter Brehme, Hugo Hermann, Höffer, Orff, Reutter, v. Wolfurt, wurden aufgefordert, Blasmusik und Kantaten zu schreiben. Ganz neue Besetzungsmöglichkeiten, Kompositionstypen sollen sich herausbilden.

Das Konzertieren im Saal will nur Einleitung sein. Eine der grundsätzlichen Aufgaben des Orchesters ist die musikalische Umrahmung großer Volksfeste. Hier kann sich erweisen, inwieweit Musik aus dem Volke herauswachsen wird und ein neuer Typus von Komponisten wirklich für das Volk schreiben kann.

Rudolf *Schulz-Dornburg* hat seine Pläne in einem ideenreichen, in der Form sehr aktivierten Vortrag auseinandergesetzt. Seine bisherige Arbeit mit dem Berliner Orchester ist ein deutlicher Impuls. Werden die großen und auf weite Sicht hinaus angelegten Pläne konsequent entwickelt, so ist die Tätigkeit der Fliegerorchester als entscheidender Vorstoß in das Land neuer musikalischer Aufgaben zu werten.

Schulz-Dornburgs Pläne treffen sich mit denen des *„Nach der Arbeit Kraft durch Freude"*. Diese Organisation kann in ihrem jungen Wirken schon auf ein wesentliches Ergebnis zurückblicken. Sie verstand es, ihr erstes Konzert unter Leitung von Hans Hörner im großen Saal der Philharmonie bis auf den letzten Platz zu füllen: ein wichtiger Gewinn mit Hinblick auf eine Umschichtung des traditionellen Konzertpublikums über den Weg nationaler Organisationen. Im Publikum sah man Menschen, denen ein Besuch

großer Sinfoniekonzerte verschlossen ist. Das Motto „Kraft durch Freude" muß als Idee die Zündkraft erreichen, die Menschen unter ihr zu sammeln und zu interessieren.

Die *Banda fascista* hat auf ihrer Tournee durch Deutschland – als Äquivalent geht ein deutsches Orchester nach Italien – nun auch in Berlin konzertiert. Die Banda wurde 1927 in der kleinen Stadt Chieti gegründet. Die Zeit ihres Wirkens ist eine Zeit stetig wachsender Erfolge, die 1929 durch den ersten Preis im italienischen Musikwettbewerb, 1931 durch die Auszeichnung des Duce offiziell gekrönt wurden.

Das monströse Blasorchester – es erfüllt in Italien seine Aufgabe als Wanderorchester in der Dopo Lavoro Bewegung – verfügt über eine beträchtliche Spielvirtuosität. Leider war das Programm nur durch Werke üblicher großer Volkskonzerte gekennzeichnet. Die neuen musikalischen Werke der italienischen Feierabendbewegung hat man uns leider vorenthalten. *K. W.*

Theaterkritik ist notwendig

Vor einigen Monaten hatte der Weimarerer Generalintendant Dr. *Nobbe* in einem Interview die Meinung vertreten, daß im neuen Staat lediglich eine Theaterkritik Berechtigung habe, die der Werbung diene, und daß deshalb die bisher übliche Kritik abgeschafft werden müsse. Schon damals war aus allen Kreisen, die in der verantwortungsbewußten publizistischen Auseinandersetzung mit künstlerischen Aufführungen einen produktiven Wert erblicken, lebhafter Protest laut geworden, der in einer scharfen Stellungnahme des Leiters der Fachschrift Theaterkritik im Reichsverband der deutschen Schriftsteller, Dr. Hans *Knudsen*, eine verbindliche Formulierung erhielt. Inzwischen ist der Fall einer praktischen Anwendung von Nobbes Grundsätzen bekannt geworden: das Bochumer Theater hat dem Düsseldorfer „*Mittag*" wegen angeblicher Herabsetzung der künstlerischen Arbeit der Bühne die Pressekarten und die Anzeigenaufträge entzogen. Auch diesmal ist nach Prüfung der Sachlache eine ablehnende Stellungnahme von Dr. Knudsen erfolgt. Er sagt: „Ich möchte glauben, daß der Fall von so starker grundsätzlicher Bedeutung für die Theaterkritik überhaupt ist, daß die Reichsschrifttumskammer die Sache aufgreifen muß. Hätte nämlich das Bochumer Theater mit der Begründung seiner Maßnahme gegen den „Mittag" recht, dann dürfte kein Theaterkritiker Pressekarten von dem Theater annehmen, ohne sich zu verpflichten, mit der Meinung des Theaterleiters übereinzustimmen. Wir hätten also tatsächlich den Zustand: Abschaffung der Theaterkritik, die vor einiger Zeit von Theaterseite her proklamiert, von der gesamten Presse aber abgelehnt worden ist."

Gemeinschaftsbildende Musikpflege

Das Collegium musicum der Universität Heidelberg stellt sich mit seinen Abenden in überzeugender Weise in den Dienst gemeinschaftsbildender Musikpflege. Selten noch konnte einem die Überwindung unseres herkömmlichen Konzerterlebnisses so deutlich spürbar werden wie an diesem Abend, wo sich Student und Arbeiter auf musikalischem Boden fanden: die Studentenschaft hatte eingeladen und ihr Hauptgast war die NSBO. Und das musikalisch Erfreuliche war die Tatsache, daß die Gelöstheit dieser Gesamtsituation eine so ausgezeichnete Leistung hervorzubringen imstande war, wie die Wiedergabe der Mozartschen „Nachtmusik", die wir unlängst von einem auswärtigem Berufskammerorchester vor Konzertpublikum hier in mangelhafter Darbietung hören mußten.

Freilich: diese Leistungen des Collegium musicum wären nicht möglich ohne einen so straffen, letztlich gründlichen und jugendlich begeisterten Dirigenten wie Wolfgang *Fortner*. Unter seiner Leitung spielte man außer der *Mozartschen* Nachtmusik (diese in delikat kleiner Besetzung) noch eine Ouvertüre von *Purcell*, die den Abend glanzvoll eröffnete, sowie *Bachs* 4. Brandenburgisches Konzert (Solovioline: Anneliese Mündler-Schlatter) und ein Violinkonzert von *Haydn* (Solist: Roland Buëb) in stilreiner Interpretation. Der frische Schwung der Spieler zog die Hörer in seinen Bann und schuf einen Abend ungetrübter Musikfreude und Musikgemeinschaft. *H. H.*

Notizen

Werke und Aufführungen

Paul *Hindemith* spielte kürzlich mit großem Erfolg sein *zweites Bratschenkonzert* in *Lübeck* unter Generalmusikdirektor Heinz *Dressel*.

Hindemiths Konzertmusik für Streichorchester und Blechbläser brachte Carl *Schuricht* in Wiesbaden.

Hindemiths Orgelkonzert gelangte durch den Königsberger Sender in der Stunde der Nation zur Aufführung. Solist war der Berliner Organist Dr. Martin *Fischer*, der kürzlich auch das Orgelkonzert des Königsberger Komponisten Otto *Besch* aufgeführt hat.

„*Abu Hassan*", Karl Maria v. *Webers* Jugendoper, wird in der Berliner Städtischen Oper zugleich mit dem Mozart-Ballett „*Die Rekrutierung*" („Liebesprobe") unter musikalischer Leitung von Hanns Udo *Müller* einstudiert.

Der Ostmarken-Rundfunk bereitet die Uraufführung der nachgelassenen Oper „*Turandot*" von Adolf *Jensen* vor. Von dem völlig in Vergessenheit geratenen Werk ist ein von W. Kienzl bearbeiteter Klavierauszug bereits vor mehreren Jahrzehnten erschienen.

Im Rahmen der Reichstheaterfestspiele in *Hellerau* wird Glucks „*Alceste*" nach der italienischen Urfassung übersetzt und bearbeitet von Hermann *Abert* aufgeführt werden.

Das Nürnberger Stadttheater wird in diesem Frühjahr Ferruccio *Busonis* „*Doktor Faust*" aufführen.

Von Ludwig Thuilles Oper „*Lobetanz*" stehen Aufführungen in Wiesdaden und Krefeld in Aussicht.

Das Badische Staatstheater in Karlsruhe bereitet die Erstaufführung der Oper „*Schwanenweiß*" von Julius *Weismann* vor.

Gemeinsam mit dem Hessischen Landestheater *Darmstadt* gelangte im Opernhaus *Essen* mit der neuen Tanzbühne unter Leitung von Jens *Keith* das „*Deutsche Frühlingsspiel*" von Karlheinz *Gutheim* zur Uraufführung; es handelt sich um ein Werk, das seine tänzerischen Motive aus alten deutschen Volksbräuchen der Osterzeit herleitet.

Die *Münchner Wagner- und Mozartfestspiele* finden vom 9. Juli bis 20. August statt. In dem jetzt festgelegten Programm sind insgesamt zwölf Mozart- und 21 Wagner-Aufführungen vorgesehen.

Im März finden zahlreiche Aufführungen der Oratorien von Hermann *Reutter* und Joseph *Haas* statt. Reutters „*Großer Kalender*" kommt in Eisenach, Stuttgart, Königsberg (mit Rundfunkübertragung), Coesfeld und Bremerhaven zur Aufführung; im April folgt noch Oldenburg. Das Volksoratorium „*Die heilige Elisabeth*" von Haas, das bisher bereits über 160 Aufführungen fand, wird in Reval, Erfurt, Mülhausen (Elsaß), Remscheid, Nürnberg, Hameln, Coesfeld und Dessau erstmalig, in Düren zum zweiten Male aufgeführt.

Der Konzertverein in *München* hat im Programm seines nächsten Konzerts die Variationensuite op. 64 von Joseph *Haas* vorgesehen.

Zum Volkstrauertag wurde in *Dresden* durch den Kreuzchor (Leitung *Mauersberger*) das Klopstock-Triptychon von Hermann *Simon* erstaufgeführt. Dieses Werk wird in diesem Jahre von einer Reihe weiterer Chöre gesungen. Hermann Simon arbeitet an einer „*Luther-Messe*", die der Thomaskantor Prof. Straube in Leipzig zur Uraufführung bringen wird.

Ein neues Chorwerk von Hermann *Grabner* „*Gesang zur Sonne*", nach Worten von Hans Carossa wurde am 20. Februar von der Robert Franz-Singakademie in Halle unter Leitung von Prof. Dr. Alfred *Rahlwes* uraufgeführt.

Hermann *Wunschs* neuestes Orchesterwerk „*Fest auf Monbijou*" wurde erfolgreich in Würzburg unter Leitung von Geheimrat *Zilcher* gespielt.

Conrad *Beck* hat die Komposition seines *Oratoriums* für Soli, Chor, Orchester und Orgel nach Sprüchen des Angelus Silesius soeben fertiggestellt. Die Uraufführung findet durch das Basler Kammerorchester (Kammerchor und Kammerorchester) unter Leitung von Paul *Sacher* am 7. Juni in Basel statt.

Lendvais „*Psalm der Befreiung*" wurde am Volkstrauertag in Königsberg aufgeführt und durch den Ostmarken-Rundfunk übertragen. Das Werk ist für verschiedene, in diesem Jahre bevorstehende Sängerfeste zur Aufführung vorgesehen.

Hermann *Ungers* Chorwerk „*Nächte im Schützengraben*" erzielte bei der Aufführung in Düsseldorf durch den dortigen Lehrergesangverein unter Bruno Stürmer großen Beifall.

In der dritten Musikstunde der Sammlung alter Musikinstrumente bei der Berliner Hochschule für Musik wurden zum ersten Mal Werke von Heinrich *Schütz* ausschließlich *auf alten Instrumenten* aufgeführt. Diese von Prof. *Sittard* geleitete „Deutsche Vesper" hinterließ einen außerordentlich starken Eindruck.

Die *Flensburger Heinrich Schütz-Chöre*, deren Arbeit teilweise in die städtischen Konzerte einbezogen war, hatten starken Erfolg mit dem Oratorium „Die Erlösten" von Alfred *Huth* und einem Fest-Konzert mit vielchörigen Werken von Heinrich Schütz anläßlich der Eröffnung des lutherischen Heinrich Schütz-Kirchenjahres, das an sämtlichen Sonntagen des Kirchenjahres je 2–3 Aufführungen von Werken des großen Meisters des Frühbarocks bringt.

Das Kammer-Orchester des Deutschlandsenders gab unter Leitung des jungen Kapellmeisters Horst Günther

Scholz einen außerordentlich erfolgreichen Kammerkonzert-Abend in *Wittenberg*. Das Programm bestand aus Werken von Schubert, Mozart, Beethoven und Wagner.

Personalnachrichten

Der bekannte englische Komponist Edward *Elgar* ist im Alter von 77 Jahren gestorben. An den großen deutschen Meistern geschult, war er der repräsentativste Vertreter Englands in der musikalischen Welt. Seine bedeutendsten Leistungen liegen auf dem Gebiet der Orchester- und Chormusik.

In Hannover ist im Alter von 63 Jahren der Musikschriftsteller Georg *Capellen* gestorben. Er setzte sich gemeinsam mit Felix Weingartner und anderen für Abschaffung der transponierenden Schreibweise gewisser Blasinstrumente sowie für Vereinfachung des Schlüsselsystems ein, ohne mit seinen Anschauungen durchdringen zu können. Ein zweites Arbeitsgebiet von ihm war die Erforschung exotischer Musikstile.

Der böhmische Geiger Otakar *Sevcik* ist 82jährig gestorben.

Carl *Schuricht* dirigierte vor kurzem in der Liverpool Philharmonic Society mit glänzendem Erfolg, der ihm das Angebot eintrug, Konzerte in Manchester, Bradford usw. zu übernehmen. Auch als Gastdirigent der Wiener Philharmoniker hatte er so außerordentlichen Erfolg, daß er vom Wiener Musikverein und von der Wiener Konzerthausgesellschaft zur Leitung je eines großen Symphoniekonzertes noch für diese Spielzeit verpflichtet wurde. Im März wird Schuricht vier Konzerte des Concertgebouw-Orchesters dirigieren: zwei in Amsterdam, je eins in Den Haag und Arnheim. In dreien dieser Konzerte wird er die neunte Sinfonie von Bruckner in der Urfassung bringen.

Professor Dr. Felix *Oberborbeck*, Städtischer Musikdirektor der Stadt Remscheid und Lehrer an der Staatlichen Hochschule für Musik in Köln, wurde vom Thüringischen Volksbildungsministerium zum Direktor der Staatlichen Hochschule für Musik in Weimar, zum Dirigenten der Konzerte des neuen gemischten Chores in Weimar und zum Referenten für Musik im Thüringischen Volksministerium berufen.

Der Preußische Kultusminister hat den Vorsitzenden der Abteilung für Musik und des Senats der Akademie der Künste, Professor Georg *Schumann*, beauftragt, einstweilen vertretungsweise die Geschäfte des Präsidenten der Akademie der Künste wahrzunehmen.

Fritz *Busch* hat im Januar eine glänzende Aufführung von Beethovens „Missa solemnis" mit der *Wiener Singakademie* geleitet und wird in der nächsten Zeit 4 Aufführungen desselben Werkes im Königlichen Theater in *Turin* dirigieren.

Der Geiger Hermann *Diener*, Lehrer für Violinspiel und Leiter des Collegium Musicum Instrumentale der Akademie für Kirchen- und Schulmusik in Berlin, wurde vom Preußischen Minister für Kunst und Wissenschaft zum Professor ernannt.

Zum Domkapellmeister an der St. Hedwigs-Basilika in Berlin ist der Präfekt an der Kirchenmusikschule in Regensburg, Dr. Karl *Forster*, ernannt worden.

Der Konzertmeister des Berliner Philharm. Orchesters, Wilfried *Hanke* ist als erster Konzertmeister des Hamburger Staatstheaters verpflichtet worden. Auf Einladung von Dr. Wilh. Furtwängler wird der erste Konzertmeister der Berliner Staatsoper, Prof. Max *Strub*, als Gastkonzertmeister die Auslandsreise des Berliner Philharmonischen Orchesters mitmachen.

Hermann *Lüddecke*, der 1. Chordirektor der Städt. Oper in Berlin, ist an die Berliner Staatsoper verpflichtet worden.

Verschiedenes

Das diesjährige *Tonkünstlerfest* des Allgemeinen Deutschen Musikvereins findet in der Zeit vom 3. bis 7. Juni in *Wiesbaden* statt. Das Programm hat folgenden Aufbau: 3. Juni: Oper, Max von *Schillings* „Der Pfeifertag" 4. Juni: Vormittags: 1. Kammerkonzert, 1. Günter *de Witt*: „Streichquartett"; 2. Robert *Bückmann:* Lieder für Alt und Oboe; 3. Karl *Hoyer:* „Toccata und Fuge" für Klavier; 4. Heinz *Schubert:* „Kammersonate für Streich-Trio"; 5. Anton *Stingl:* „Trio für Violine, Bratsche und Gitarre"; 6. Richard *Trunk:* „4 heitere Lieder". Abends: 1. Orchesterkonzert, 1. Erwin *Dressel:* „Abendmusik"; 2. Wilhelm *Kempff:* „Violinkonzert"; 3. Franz *Moser:* Suite für 17 Bläser; 4. Hermann *Erdlen:* „Zeit zu Zeit" für Chor und Orchester. 5. Juni: Vormittags: Hauptversammlung. Abends: Oper, Hans *Pfitzner:* „Der arme Heinrich". 6. Juni: Vormittags: 2. Kammerkonzert, 1. Hans *Gebhardt:* Fantasie für Orgel; 2. Adolf *Pfanner:* „Geistliche Gesänge für Chor" (op. 27, Nr. 1–3), Karl *Marx:* „Motette für Chor a cappella" (Nr. 2), Werner *Penndorf:* „Motette für Chor a cappella" (Nr. 1); 3. Max Martin *Stein:* „Toccata und Fuge für Orgel"; 4. Hans *Lang:* „Gesänge a cappella" (Nr. 2 und 5), 5. Friedrich W. *Walter:* „Liebeslieder"; 6. Otto *Jochum:* „Der Schüchterne" für Chor a cappella. Abends: 2. Orchesterkonzert. 1. Karl *Höller:* „Drei Hymnen für Orchester"; 2. Georg *Emmerz:* „Klavierkonzert"; 3. Gustav *Schweickert:* „Sonnengesang" für Bariton, Chor, Orchester; 4. Roderich *von Mojsisovicz:* „Träume am Fenster" für Tenor und Orchester; 5. Gottfried *Müller:* „Deutsches Heldenrequiem" für Chor und Orchester. 7. Juni: Vormittags: Diskussion. Abends: *Strauß-Festkonzert*, 1. „Die Tageszeiten" für Männerchor und Orchester, 2. Burleske für Klavier und Orchester, 3. Sinfonia Domestica.

In der Zeit vom 12. bis 15. August d. J. soll in *Genf* ein großer internationaler *Musikwettbewerb* stattfinden und zwar beteiligen sich daran sowohl Chöre als auch Orchester. Es sind bisher über 10000 Ein-

ladungen hinausgegangen. Neben englischen und französischen Militärkapellen, städtischen Orchestern oberitalienischer Städte haben unter anderem auch ihre Beteiligung zugesagt ein Sinfonieorchester aus dem nördlichsten Finnland, ein Blasorchester aus China, ein Streichorchester aus Marokko und Sängerknaben aus Nordafrika.

Das *Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht* hat für die Zeit von März bis September 1934 wieder ein Verzeichnis aller musikpädagogischen Tagungen, Lehrgänge, Singwochen und Freizeiten herausgegeben, die von den verschiedensten privaten und öffentlichen Stellen in ganz Deutschland veranstaltet werden. Das Verzeichnis ist gegen Voreinsendung von 15 Pfennig durch das Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht, Berlin W 35, Potsdamerstr. 120 erhältlich.

Das *Deutsche Musikinstitut für Ausländer* veranstaltet im Sommer 1934 wieder Kurse im Marmorpalais zu Berlin-Potsdam und in der Thomaskirche zu Leipzig. Lehrkräfte: Edwin Fischer, W. Kempff, Günther Ramin, G. Kulenkampff, Paul Grümmer, Anna Bahr-Mildenburg, Paul Lohmann und Franziska Martienssen. Anmeldungen an den Vorstand des Institutes Prof. Schünemann, Berlin-Charlottenburg, Fasanenstraße 1.

Die *Deutsche Gesellschaft für Musikwissenschaft* hat eine Ortsgruppe Berlin gegründet. Der Vorstand setzt sich zusammen aus den Herren: Vorsitzender: Prof. Dr. *Schünemann*, Schriftführer: Dr. *Beckmann*, Stellvertretender Schriftführer: Karl *Lütge*, Kassenwart: Dr. *Osthoff*, Beisitzer: Dr. *Krabbe*, Professor Dr. *Moser*, Prof. Dr. *Sittard*.

Ausland

Amerika:

Das *Philharmonische Orchester in New-York* steht vor dem Zusammenbruch. Die allgemeine Wirtschaftskrise hat auch die alte musikalische Vereinigung Nordamerikas erfaßt. Um sie zu erhalten, ist eine Garantie von 500000 Dollar notwendig. Ihr Präsident Harry Herkneß *Flagler* hat an das musikliebende Publikum einen Appell zur Unterstützung der Philharmoniker gerichtet. Das Defizit beläuft sich jetzt schon auf 150000 Dollar.

Auf Einladung des deutschen Botschafters in Washington, Dr. *Luther*, gab der Pianist *Gieseking* in der deutschen Botschaft in Anwesenheit des Kriegsministers und anderer Mitglieder des amerikanischen Kabinetts sowie des italienischen und japanischen Botschafters, weiterer Mitglieder des Diplomatischen Korps und der Washingtoner Gesellschaft ein Konzert. Er erzielte einen großen Erfolg.

Belgien:

Louis *de Vocht* brachte in Brüssel Fragmente aus der „*Orestie*" von Darius *Milhaud* zur Aufführung.

England:

Auf seiner Besitzung Glyndebourne (Sussex), eine Autostunde von London entfernt, hat der englische Kunstmäzen *Christie* ein im elisabethanischen Stil gehaltenes Opernhaus erbaut, das mit den modernsten technischen Einrichtungen ausgestattet ist. Es soll im Mai mit Mozarts „Cosi fan tutte" und „Figaros Hochzeit" eröffnet werden. Die musikalische Leitung hat Fritz *Busch* übernommen, die Inszenierung wurde Professor Carl *Ebert* übertragen.

Adolf *Busch* und Fritz *Busch* sind von der Universität Edinburg durch Verleihung des Doktorgrades honoris causa ausgezeichnet worden.

Frankreich:

Das Orchestre symphonique in *Paris* organisiert *private Leseaufführungen* von *modernen Werken*, um den jungen Komponisten zu ermöglichen, ihre Werke zu hören, bevor sie sie dem Publikum bekannt machen.

Holland:

Erich *Kleiber* wurde wegen andauernder Krankheit Mengelbergs von der Direktion des Concertgebouw in *Amsterdam* für die Leitung einiger Frühjahrskonzerte verpflichtet.

Das holländische Kammerorchester „*Ars nova et antiqua*" brachte neben alten Werken die Pupazetti von *Casella* zur Aufführung.

Italien:

Die *Internationale Gesellschaft für neue Musik* hat nun das Programm für das Musikfest in *Florenz* festgesetzt. Es findet vom 2. bis 7. April statt. Internationale Konzerte gibt es nur drei, ein Orchester- und zwei Kammermusikkonzerte. Die übrigen zwei Konzerte sind rein italienisch. Die internationalen Programme weisen folgende Werke auf: Mouv. sinf. III von *Honegger*, Klavierkonzert für die linke Hand von *Ravel*, Fragmente aus „Wozzek" von Alban *Berg*, Violinrhapsodie von *Bartók*, Psalm von *Markewitsch*, Turkmenia-Suite von Boris *de Schloezer*. Die Kammermusikprogramme bringen eine Suite für Trompete, Saxofon, Baßklarinette und Klavier von *Holzmann*, Lieder mit Streichquartetett von *Osterc*, Klaviersonate von *Riisager*, Streichquartett von *Spinner*, Trio für Heckelfon, Viola und Klavier von *Hindemith*, Quartett für Bläser und Klavier von *Françaix*, Sinfonietta von *Larsson*, Phantasie von *Britten*, Trio von *Neugeboren*, Kantate von Richard *Sturzenegger*, Tokkata von *Hába*, Lieder von *Apostel*, Streichquartett von *Martelli*. Außerdem wird noch ein Gitarrekonzert von *Segovia* und ein Liederabend von Sigrid *Onégin* geboten, und es finden verschiedene Empfänge und ein Ausflug nach Siena statt mit einem Konzert alter Musik im Palazzo Chigi. Die von der italienischen Sektion gebotenen Konzerte bringen Werke von Alfano, Mulè, Dallapiccola, Malipiero,

Casella, Labroca, Gorini, Castelnuovo-Tedesco, Nielsen und Pizetti.

Ernest *Ansermet* dirigierte im Augusteo zu *Rom* ein modernes Programm mit Werken von *Debussy*, *Strawinsky*, *Honegger*, Alban *Berg* und Gran Luca *Tocchi*.

In der Sala Sgambati in Rom haben Fritz *Hirt* und Franz Josef *Hirt* mit Duo-Werken von Busoni Geiser, Schoeck und Huber ein Konzert veranstaltet

Japan:

Zur Feier des bevorstehenden 70. Geburtstage von Richard Strauß veranstaltet die Kaiserliche Musik akademie zu Tokio ein Festkonzert unter Leitung von Professor Klaus *Pringsheim*, das ausschließlich Erstaufführungen von Werken des deutschen Meisters gewidmet ist. Das Programm umfaßt die Tondichtung „Also sprach Zarathustra", die „Alpen-Symphonie" sowie die beiden 16stimmigen a cappella-Chöre „Der Abend" und „Hymne". Professor Klaus Pringsheim (Tokio) wurde für eine Reihe von Symphonie-Konzerten des Städtischen Orchesters in *Shanghai* als Gastdirigent verpflichtet.

Rußland:

Vom 20.–30. Mai finden in *Leningrad* Musikfestspiele statt, die einen geschlossenen Überblick über die russische Musik von Borodin bis auf die heutige Zeit bieten werden. Unter den jüngeren Autoren findet man die Namen: Prokofieff, Steinberg, Schostakawitsch, von dem auch eine Oper „Lady Macbeth von Mzensk" gespielt wird, Schebalin, Scherbatschew, Shitow, Schaporin und Knipper.

Schweiz:

In Winterthur kann ein neues dreisätziges Werk von Heinrich *Kaminski*, eine „Dorische Musik für Orchester" in Anwesenheit des Komponisten zur erfolgreichen Uraufführung. Auch Alois *Haba* hat ein neues Orchesterwerk, eine symphonische Fantasie „Der Weg des Lebens" (op. 46) dem Winterthurer Orchester zur Uraufführung anvertraut. Das einsätzige Stück ist durch eine Holzgruppe von Rudolf Steiner (dem Begründer der anthroposophisch orientierten Geisteswissenschaft) angeregt worden, die „Christus zwischen Luzifer und Ahriman" zeigt. Dirigent war Hermann *Scherchen*. An neuer Musik hörte man ferner das Orchester-Praeludium in C von Othmar *Schoeck* und das „Philharmonische Konzert" von *Hindemith* erstaufgeführt. Béla *Bartok* spielte sein Zweites Klavierkonzert.

Am Luzerner Stadttheater erzielte Werner *Wehrlis* tragischer Einakter „Das Vermächtnis" trotz schwachen Textbuches (vom Komponisten) dank der bedeutsamen Ansätze zu einem persönlichen musikdramatischen Stil einen Achtungserfolg.

Die Zürcher Oper erhält in der kommenden Saison neue musikalische Leiter. Neben dem musikalischen Oberleiter Robert F. *Denzler* wird als erster Kapellmeister der junge Berner Kurt *Rothenbühler* tätig sein.

Othmar *Schoecks* „Elegie", wohl das meistgespielte Werk neuer Schweizer Musik, wurde neuerdings in Zürich, St. Gallen, Glarus und Frauenfeld mit stärkstem Erfolg aufgeführt.

In Zürich fand die Uraufführung von Othmar *Schoecks* „Kantate nach Gedichten" von Eichendorff (für einen kleinen Chor von Männerstimmen, Baritonsolo, Blechbläser, Klavier und Schlagzeug), op. 49, starke Beachtung. Aus den „Zeitliedern" Eichendorffs hat Schoeck erstaunlich aktuell wirkende Gedichte ausgewählt, die in Mahnung und Bekenntnis ausklingen. Die „Chambre XXIV" (der Elitechor des „Zürcher Männerchores") setzte sich außerdem für einen Lenau-Chor Schoecks „Die Drei" und für ein für Sprecher, Bariton, kleinen Männerchor und zwei Klaviere geschriebenes Werk „Buddha Gautama" von Walter *Schulthess* erfolgreich ein.

Das musikwissenschaftliche Institut der Universität *Freiburg* in der Schweiz hat unter Leitung von Prof. *Fellerer* im Wintersemester 1933/34 mit dem Collegium musicum folgende Aufführungen veranstaltet: Händel-Abend, Alte Weihnachtsmusik, Mozart-Abend, Passionsmusik vom 16.–18. Jahrhundert, Bach-Abend. Aus Anlaß des 100. Geburtstages des Reformators der katholischen Kirchenmusik F. X. *Witt* fand eine Gedächtnisfeier statt, bei der Professor *Frei*-Luzern die Gedenkrede hielt und einige Motetten F. X. Witts durch das Collegium musicum vocale zur Aufführung gebracht wurden.

Tschechoslowakei:

Das *Peter-Quartett* hatte mit der Aufführung von Werken von Hindemith, Frank Wohlfahrt und Ernst Schiffmann in *Prag* so starken Erfolg, daß es aufgefordert wurde, in der kommenden Saison wieder dort zu konzertieren.

SCHRIFTLEITUNG: DR. HEINRICH STROBEL

Alle Sendungen für die Schriftleitung u. Besprechungsstücke nach Berlin-Charlottenburg 9, Preußenallee 34 (Fernruf J 9 Heerstr. 3378) erbeten Die Schriftleitung bittet vor Zusendung von Manuskripten um Anfrage mit Rückporto. Alle Rechte für sämtliche Beiträge vorbehalten Verantwortlich für den Verlag: Dr. JOHANNES PETSCHULL, MAINZ / Verlag: MELOSVERLAG MAINZ, Weihergarten 5; Fernsprecher: 41441 (Sammelnummer); Telegramme: MELOSVERLAG; Postscheck nur Berlin 19425 / Auslieferung in Leipzig: Karlstr. 10 Die Zeitschrift erscheint am 15. jeden Monats. D. A. (IV. 1933): 1270. — Zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen oder direkt vom Verlag. / Das Einzelheft kostet 1.25 Mk., das Abonnement jährl. 10.— Mk., halbj. 5.50 Mk, viertelj. 3.— Mk. (zuzügl. 15 Pf. Porto p. H., Ausland 20 Pf. p. H.). Anzeigenaufträge an den Verlag. Bei Wiederholungen hohe Rabatte.

Ein neues Werk

von grosser wissenschaftlicher
und praktischer Bedeutung!

Corydon

das ist:
Geschichte des mehrstimmigen
Liedes und des Quodlibets im
Barock von

Hans Joachim Moser

Band 1: Text. Band 2: Werksammlung

Band I/II broschiert 12.— RM.; in Ganzleinen 15.— RM.
Band II einz brosch. 8.— RM.; in Ganzleinen 9.50 RM.

Einzelausgaben in Stimmenpartituren
aus Band 2
zum Preise von M. —.20 bis M. —.50 jede Stimme
je nach Umfang sind bereits erschienen.

Näheres aus Prospekten ersichtlich.

Henry Litolff's Verlag, Braunschweig

Alfredo Casella
G. F. Malipiero

Wir versenden gratis und franko Spezialverzeichnisse obiger Komponisten. Inhalt: Bild, biographische Angaben (ital.) u. Verzeichnisse aller – bei uns veröffentlichten – Werke.

(Diese Verzeichnisse sind erschienen von folgenden Komponisten: Alfano · Castelnuovo-Tedesco · Lualdi · Mulé · Montemezzi · Pick-Mangiagalli · Pizzetti · Respighi · Santoliquido · Tommasini)

G. Ricordi & Co., Leipzig-O. 5

Wilhelm Maler

im Verlage

B. Schott's Söhne, Mainz



Wilhelm Maler, 1902 in Heidelberg geboren, wirkt als Lehrer an der Rheinischen Musikhochschule in Köln und als Dozent an der Universität Bonn. In der breiteren Öffentlichkeit bekannt geworden durch die Orchesterwerke, in Jugendmusikkreisen besonders durch seine vorbildlichen Spielmusiken und Volksliedervariationen. Malers Sprache zeichnet sich aus durch ihre schlichte Natürlichkeit, ihre gewählte Diktion und gedrängte Form. Seine Persönlichkeit gewinnt innerhalb der jüngeren deutschen Generation immer mehr an Bedeutung.

Orchester:

Konzert für Kammerorchester mit Cembalo (oder Klavier), op. 10 (Orchesterspiel I) Intrada — Sinfonie — Gigue und Musette — Marsch

Concerto grosso für Kammerorchester op. 11 (Orchesterspiel II) Ouvertüre — Fantasia — Toccata

Jugend- u. Spielmusik:

Sechs kleine Spielmusiken, op. 13a, für 3 Instrum. (Streicher od. Holzbläser, oder beide zusammen) Partitur . . . Ed. Nr. 3251 M. 1.20

Variationen über das Lied „Nach grüner Farb' mein Herz verlangt", op. 13b, für Flöte, Violine, Bratsche, Violonc. m. 2–3 stim. Chor Partitur (gr. 8°) Ed. Nr. 3252 M. 1.20

Musik zu dem Volkslied „Es freit ein wilder Wassermann", op. 13c, für Streichquintett, Flöte, 4stimmigen Chor u. 2 Einzelstimmen Partitur (gr. 8°) Ed. Nr. 3253 M. 1.20

Sing- und Spielmusik zu dem Lied „Der Tag vertreibt die finstre Nacht", op. 13d, f. Streichquartett, Kontrabaß ad lib., 2 Flöten, und 5stimmigen Chor Partitur (gr. 8°) Ed. Nr. 3254 M. 1.20

Kleine Passacaglia — Kanon und Fughette (über ein lothring. Volkslied) für 2 Violinen (enthalten in „Spielmusik für Violine" Heft VI) Ed. Nr. 2216 M. 1.80

Chor:

Ich fühle wie ich über letzter Wolke (St. George) — **Ein breites Licht ist übers Land gegossen** (St. George) für 3stimmigen gemischten Chor Singpartitur . . . . M. —.80

Neu! **Kantate** nach Gedichten von Stefan George für Baß-Solo, gem. Chor und Orchester

Aufführungsmateriale, soweit keine Preise angegeben sind, nach Vereinbarung.

STUDIEN-AUSGABEN

für den KLAVIER-UNTERRICHT

von WILLY REHBERG

VON BACH BIS BEETHOVEN

Leichte Originalstücke alter Meister (mit Spezialstudien und Formerläuterungen) 2 Hefte Ed. Nr. 2174/75 je M. 1.80

Die leichtesten Original-Stücke von J. S. Bach, Händel, Couperin, W. Fr. Bach, Rameau, Haydn, Mozart u. a. bis Beethoven, in neuartiger Form mit technischen Einführungen.

DIE SÖHNE BACH

Eine Sammlung ausgewählter Original-Klavierwerke von Wilhelm Friedemann, Carl Philipp Emanuel, Johann Christoph Friedrich u. Johann Christian Bach Ed. Nr. 1519 M. 2

Die interessantesten der mittelschweren Klavierwerke der vier Söhne J. S. Bachs mit wichtigen Formerläuterungen und Anleitungen für das richtige Ueben.

DER NEUE GURLITT

Auswahl der leichtesten Klavierstücke, progressiv geordnet und bezeichnet 2 Hefte Ed. Nr. 1883/84 je M. 1.80

Die 64 allerleichtesten Stücke C. Gurlitts (linke Hand größtenteils im Baßschlüssel), progressiv geordnet und bezeichnet.

HÄNDEL, AYLESFORDER STÜCKE

20 ausgewählte Stücke . . . . Ed. Nr. 2129 M. 2

Aus den neuentdeckten „76 Stücken für Klavier“ von Händel eine Auswahl der für den Unterricht besonders geeigneten.

W. A. MOZART, DIE WIENER SONATINEN

6 leichte Sonatinen . . . . Ed. Nr. 2159 M. 2

Als technisches Material für die untere Mittelstufe kommen diese unbegreiflicherweise fast vergessenen Sonatinen zumindest den bekannten klassischen Sonatinen von Kuhlau und Clementi gleich, an künstlerischer Qualität übertreffen sie diese bei weitem.

W. A. MOZART, TANZBÜCHLEIN

Eine Sammlung leichter Tänze und Einzelsätze aus „Les Petits Riens“ und den Divertimenti . . . . Ed. Nr. 2232 M. 1.80

Die schönsten Nummern aus Mozarts entzückender Ballettmusik „Les Petits Riens“, sowie einige der bekanntesten Sätze aus Mozarts Kammermusiken — so ausgezeichnet im Geiste Mozart scher Klaviermusik bearbeitet, daß man das „Tanzbüchlein“ nahezu als eine „Entdeckung leichter bis mittelschwerer Original-Werke Mozarts“ bezeichnen darf.

REGER, JUGEND-ALBUM

2 Hefte leichter Klaviermusik aus op. 17 . . . . Ed. Nr. 2171/72 je M. 2

Mit dieser vorzüglichen Auswahl aus der Original-Ausgabe von Regers „Jugend-Album“ op. 17 ist die Möglichkeit gegeben, auch im heutigen Unterricht die Jugend mit dem Geiste dieses schon klassisch gewordenen Meisters vertraut zu machen.

Klavier vierhändig:

GRETCHANINOFF, ALBUM für vier Hände

12 leichte Stücke . . . . Ed. Nr. 1171 M. 2.—

Violine und Klavier:

W. A. MOZART, DIE WIENER SONATINEN

Ausgabe von Max Karmpietz für zwei Violinen (leicht; Violine I erste Lage) oder zweistimmigen Geigenchor . . . . Ed. Nr. 2230 M. 1.80
einzeln: Violine I/II . . . . Ed. Nr. 2230a/b je M. 1
hierzu Klavierstimme (ad lib.) siehe oben

Prospekte mit Notenproben kostenlos

B. SCHOTT'S SÖHNE ● MAINZ

Heinrich Kaspar Schmid

Klavier

Bayrische Ländler, op. 36
für Klavier zu 2 Händen
Ed. Nr. 1792 M. 2.–
für Klavier zu 4 Händen
Ed. Nr. 1853 M. 3.–

Die Tänzerin (Capriccio), op. 39
Ed. Nr. 1793 M. 2.50

Deutsche Reigen, op. 45
Ed. Nr. 1794 M. 3.–

Das kleine Klavierbuch, op. 53
Ed. Nr. 1406 M. 2.50

Für kleine Hände, op. 95
24 kl. leichte Klavierst.
Ed. Nr. 2331 M. 2.–

Paraphrase über ein Thema von Liszt
op. 30, für zwei Klaviere zu 4 Händen
Ed. Nr. 1854 M. 3

Streichinstrumente

Sonate a moll, op. 27, für Violine und Klavier
Ed. Nr. 1933 M. 6

Heimat, op. 50, Ein Zyklus von acht mittelschweren Stücken für Violine und Klavier
Ed. Nr. 1470 M. 2.50

Sonate g moll, op. 40, für Violoncello und Klavier
Ed. Nr. 1990 M. 6.–

Sonate F dur, op. 60 für Violine und Orgel
Ed. Nr. 1965 M. 3

Kammermusik

Trio d moll für Klavier, Violine und Violoncello, op. 35
Stimmen . . . . Ed. Nr. 3167 M. 6.–

Quartett G dur für 2 Violinen, Viola und Violoncello, op. 26
Studien-Partitur . Ed. Nr. 3455 M. 2.–
Stimmen . . . . Ed. Nr. 3123 M. 8.–

Quintett B dur für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn, Fagott, op. 28
Studien-Partitur . Ed. Nr. 3456 M. 2.–
Stimmen . . . . Ed. Nr. 3142 M. 12.–

Kammermusik (Fortsetzung)

Fünf Tongedichte für Solobläser und Klavier, op. 34
Pastorale für Oboe (oder Violine) — Allegretto für Klarinette (oder Violine) — Ode für Fagott (oder Violoncello) — Im tiefsten Walde für Horn — Capriccio für Flöte (oder Violine)
Ed. Nr. 2003/07 je M. 2.50

Gesang mit Klavier

Liederspiel zur Laute für mittlere Stimme mit Gitarre oder Klavier nach Gedichten von Dehmel und Rückert, op. 31
Ed. Nr. 2043 M. 2.50



Klang um Klang, op. 32, Drei Gedichte v. Eichendorff als zusammenhängendes Lied für hohe St.
Ed. Nr. 2044 M. 2.50

Der Pilger, Liederzyklus von 5 Gedichten von Eichendorff für Bariton, op. 33
Ed. Nr. 2045 M. 2.50

Sänge eines fahrenden Spielmanns (George) für mittlere Stimme, op. 37
Ed. Nr. 2046 M. 2.50

Vier Gesänge aus dem Vilsbiburger Marienfestspiel für eine Singstimme mit Klavier, Harmonium oder Orgel, op. 42. Texte von B. Rauch
Ed. Nr. 2047 M. 2.–

Drei Lieder für mittlere Stimme mit Orgel, op. 20 . . Ed. Nr. 2062 M. 2.–

Gesang mit Orchester

Klang um Klang, op. 32. Drei Gedichte von Eichendorff als zusammenhängendes Lied für hohe Stimme und Orchester.
Aufführungsmaterial nach Vereinbarung.

Chorwerke

siehe ausführlichen Katalog „Schott's Chorverlag"

im Verlage
B. SCHOTT'S SÖHNE • MAINZ

Die Presse berichtet:

eute ist Furtwängler für eine Tat zu danken, mit der n sichtbarster Stelle für den Zukunftswillen des neuen taates auch auf geistigem Gebiet und für seine Achtung or der schöpferischen Persönlichkeit lebendiges und nachrückliches Zeugnis abgelegt wurde. Denn darum handelte s sich bei der Uraufführung des neuesten Werkes von 'aul Hindemith, die Furtwängler an die Spitze seines ingsten Philharmonischen Konzertes gestellt hat. Das 'ublikum aber, das zweimal den großen Saal füllte, hat erstanden, daß es hier vor eine Entscheidung von großer 'ragweite gestellt war. Und, was noch mehr bedeutet, s hat sich **mit seltener Einmütigkeit und Eindeutigkeit ür die Sache der jungen Kunst entschieden.**
Iindemiths Musik hat alles Starre und Spröde, alles nur ıggressive abgestoßen, ohne dabei die charaktervolle Klarıeit und Sauberkeit ihrer Konturen zu verlieren. Umso lastischer und reicher, zugleich sprechender ist seine Aelodik geworden. Sie verbindet sich im „Engelkonzert" ırganisch mit dem von prächtigen Bläserakkorden getützten cantus firmus des alten Liedes „Es sungen drei Ingel ein' süßen Gesang" zu einem Bild von großer .euchtkraft und Transparenz, schwingt gelöst und veröhnlich in inniger Holzbläserkantilene über der fahlen, tockenden Leblosigkeit der „Grablegung"; aber aller Reichtum der Erfindung und gestaltenden Formkraft ist lem großartig erschauten letzten Bild, der „Versuchung" orbehalten, die nicht nur die Schrecken, sondern auch lle Süße des Bösen in dämonischer Gewalt ausspricht. Eine Vision von zwingender Kraft und dramatischer Einlringlichkeit. **Der Erfolg übertraf alle Erwartungen.**

Heinz Joachim (Frankfurter Zeitung).

Eine Schöpfung des Meisters junger deutscher Musik von tärkster Gewalt der bauenden Phantasie und der Formung. Eingebungen von bedeutender Prägnanz, bisweilen mit eregender Wirkung im Einklang geführt, archaistische Starreit und neues Klangbild ordnet sich in wuchtiger Gesetzichkeit und erzeugt **eine zwingende Wirkung, der sich iemand entziehen kann.**

Prof. Dr. Hermann Springer (Deutsche Tages-Zeitung, Berlin).

Iindemiths Tonsprache zeugt in ihrer gedrungenen Kraft ınd echten Ursprünglichkeit von neuem von der starken chöpferischen Potenz des Komponisten. **Ein starker Erolg,** für den auch der Komponist mehrmals danken konnte.

—ng— (Kreuz-Zeitung, Berlin).

Es ist mir persönlich, der ich nie ein Freund Hindemithscher Musik gewesen bin, eine ganz besondere Freude, den künstlerischen Wert dieser Symphonie rückhaltlos anzuerkennen.
Dieses Werk wird bei einem nicht ausbleibenden **Siegeszug durch Deutschland** überall starke Beachtung finden.

Dr. Fritz Stege (Der Westen, Berlin).

Wer sich den Weg vor Augen stellt, den Hindemith in seinem bisherigen Schaffen zurückgelegt hat und dann dieses neue Werk unbefangen auf sich wirken läßt, der hat das Empfinden, daß hier so manches erfüllt worden ist, was früher bestenfalls im Keime vorhanden war. Da ist jetzt eine Sicherheit und Selbstverständlichkeit der Form erreicht worden, ein Ausgleich zwischen Persönlich-Gefühlsmäßigem und Objektiv-Geistigem, wie man es bei Hindemith nicht so leicht für möglich gehalten hätte. Was aber das Werk vor allem wertvoll macht, ist die Fülle von Einfällen, die sich in ihm finden und die handwerkliche Meisterschaft, mit der diese Einfälle verarbeitet und zu einem Ganzen gerundet wurden. Die Hörerschaft **sparte nicht mit ihrem Beifall** und zollte allen Mitwirkenden, einschließlich **dem anwesenden Komponisten reichen Dank.**

Th. E. (Der Angriff, Berlin).

Der stürmische, ja demonstrative Erfolg dieses Werkes in der Generalprobe wie im Hauptkonzert bewies, daß das breite Publikum auch für Neues empfänglich ist, wenn nur eine Persönlichkeit, ein ganzer Kerl, dahinter steht. Daß dieser Hindemith ein ganzer Kerl ist, bewies er mit seiner neuen Sinfonie aufs überzeugendste.

J. Rfr. (Berliner Morgenpost).

Der einstimmige, jubelnde, durch keinen Protestruf getrübte Erfolg hat den Einwand widerlegt, daß diese moderne Musik volksfremd sei, daß sie kein Publikum habe. Das Entscheidende aber ist der sakrale Ernst, mit dem Hindemith sich immer größeren musikalischen und literarischen Stoffen zuwendet. Seit Pfitzners cis moll-Sinfonie ist „Mathis" das weitaus bedeutendste deutsche Orchesterwerk.

H. H. Stuckenschmidt (B. Z. am Mittag, Berlin).

Das Ethos, das hinter dieser Symphonie steht, packte die Seele der Hörer. Es ist blut- und kraftvolle und gleichzeitig persönlichste Musik. **Das Werk hatte stärksten Erfolg.**

Fritz Ohrmann (Germania, Berlin).

Fortsetzung der Berichte auf der nächsten Seite!

Fortsetzung der Presseberichte:

Das neueste Werk von Paul Hindemith und die begeisterte Aufnahme, die es im gestrigen Philharmonischen Konzert unter Furtwängler fand, erscheint uns als ein bedeutsames Ereignis für die Versöhnung der widerstrebenden Tendenzen. In dieser Symphonie hat der Komponist in seiner künstlerischen Entwicklung einen entscheidenden Schritt getan. Der Durchbruch ist hierdurch endgültig vollzogen. Es ist die Wendung zum menschlich verbindlichen Kunstbekenntnis, zu dem, was wirkliche Musik immer war und stets sein wird. **Der einmütige Widerhall,** den dieses reife und kühne Werk fand, ist Beweises genug, daß vor dem religiösen Ernst und der Lebendigkeit des Ausdrucks dieser Musik alle Schranken des Nichtverstehens fallen.

R. Oboussier (Deutsche Allgemeine Zeitung, Berlin).

Jedenfalls ist es schwer, diese Musik als unverständlich hinzustellen und die Befürchtung Hindemiths, wie er in seiner kurzen Programm-Einführung ausspricht, daß der Hörer sich ablehnend einstellen werde, weil ihm manches in der Musik neu und ungewohnt erscheinen mag, machte der im allgemeinen **starke Eindruck** hinfällig.

Otto Steinhagen (Berliner Börsen-Zeitung).

Was keimhaft in gewissen Sätzen des frühen und frühesten Hindemith angedeutet war und mit zum ersten Hoffen auf ihn damals beitrug, entfaltet sich neu und reifer in dieser dreiteiligen „Sinfonie". Ausdruckssatte Themen werden mit höchster Kunst durchgeführt, warme Empfindungskraft führt bisweilen fast in neudeutsch-programmatische Bezirke, aber doch immer vorwärts weisend. Drei Stücke starker, überzeugender Musik. **Gewaltiger Beifall.**

Walter Abendroth (Berliner Lokal-Anzeiger).

... Tristanische Erfühlung der strengen, feierlichen Gebundenheit des Mittelalters. Die ekstatische Farbengebung, die Hingerissenheit, die bis an den Rand des Möglichen streifende, furchtbare Gebärde und wiederum die gotische Starre des rätselhaften Matthias Grünewald, des Schöpfers des Isenheimer Altars zu Colmar, werden in entsprechende Klänge, in entsprechende musikalische Themen umgesetzt. Themen von eindringlicher Gefühlskraft sowie eine ausdrucksreiche Tonmalerei, die fast neuromantisch und poetisierend anmutet. Das Ganze trägt den Stempel gesunder, inspirierter und mit eminentem Können geformter Musik, sodaß der **starke Beifall** durchaus berechtigt war.

AB (Der Tag — Nachtausgabe, Berlin).

Dr. L. (Der Deutsche, Berlin)

Immer mehr kommt die Einsicht zum Durchbruch, daß Hindemith der wirkliche Anwärter auf das Erbe Regers ist.
Furtwängler und die Philharmoniker errangen dem Komponisten einen **ehrlichen Erfolg.**

K. W. (Berliner Tageblatt)

Mit diesem Werk tritt Hindemith als Ausgereifter vor uns. Wenn Hindemith bekennt, daß er diese Musik „auf dem Boden unserer großen Überlieferung und mit verantwortungsvollstem Ernst" geschrieben habe, so müssen wir ihm recht geben. ... Das bedeutet aber keineswegs, daß Hindemith unter die Kompromißler gegangen ist: im Grunde ist er der, der er immer war. ... Eine echt Hindemith'sche Eingebung. ... Von einer so pompösen Wirkung, daß es kein Widerstehen gibt. Werk und Wiedergabe hatten einen **großen Erfolg**: wieder und wieder konnte Hindemith vom Podium aus seinem Dank erwidern.

M. M. (Vossische Zeitung, Berlin)

Und er ist doch ein genialer Musikant, dieser Paul Hindemith, der mit seiner Sinfonie „Mathis der Maler" alle Vorurteile gegen seine Persönlichkeit hinwegblies. Hier ist Bekenntnismusik, die in unserer Zeit wurzelt und trotzdem nirgends die Bindungen an die Vergangenheit verleugnet.
Die Uraufführung der Sinfonie unter Wilhelm Furtwängler war eine Großtat, die mit **stürmischer Begeisterung** aufgenommen wurde. Paul Hindemith wurde immer wieder mit Furtwängler auf das Podium gerufen. F. W. Herzog (National-Zeitung, Essen)

Das ist große Ausdruckskunst!
Ein außerordentlicher Erfolg. Der Autor wurde wiederholt hervorgerufen und mit **starkem Beifall** überhäuft. Dr. W. Sachse (Steglitzer Anzeiger)

Hindemiths [illegible]

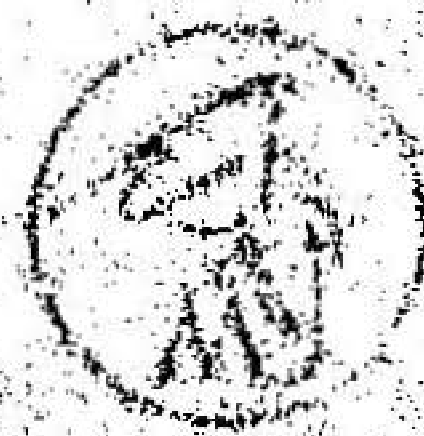
Neuordnung [illegible]

Junge Kompo[illegible]

Pepping – [illegible]

Neuerscheinungen für Orgel – [illegible]

In Zeitschriften – [illegible]



MELOS 13. Jahr (1934) Heft 4
Schriftleitung: Dr. Heinrich Strobel

Inhalt dieses Heftes

Bezugsbedingungen Seite 159
DER MELOSVERLAG / MAINZ

Das nächste Heft erscheint als Doppelnummer Mai/Juni Anfang Juni

Hindemiths neue Sinfonie

Heinrich Strobel

Wenn Paul Hindemith drei Stücke aus der im Entstehen begriffenen Oper „Mathis der Maler" zu einer Sinfonie vereinigt, so kann es sich dabei nicht um eine sinfonische Anlage im Sinne des vorigen Jahrhunderts handeln. Das Wort Sinfonie ist hier wieder in seiner ursprünglichen Bedeutung gebraucht, als Bezeichnung für eine Folge von Tonstücken. Diese Tonstücke realisieren nicht eine bestimmte „sinfonische Idee". Sie sind thematisch nicht aufeinander bezogen. Ihr geistiger Zusammenhang wird durch einen bildnerischen Vorwurf hergestellt: den drei Sätzen liegen „Themen" von Grünewalds Isenheimer Altar zugrunde. Hindemith als romantischer Programmusiker? Lassen wir den zum mißverständlichen Schlagwort entstellten Begriff des Romantischen außer dem Spiel und stellen wir fest: mit herkömmlich illustrierender Programmusik hat diese Sinfonie nicht das Geringste zu tun. Es ist dem Komponisten darum zu tun, mit musikalischen Mitteln demselben Gefühlszustand nahezukommen, den Grünewalds berühmtes Werk im Beschauer erweckt. Mit musikalischen Mitteln, d. h. mit den Mitteln, die Hindemith seit je in seiner Instrumentalmusik angewendet hat. Das bedeutet: Verzicht auf psychologische Deutung und Umwandlung der Themen, Verzicht auf dramatisierende Koloristik, Abwandlung des Klangmaterials nach rein musikalischer Gesetzlichkeit. Die Technik der Sinfonie ist die Technik der Instrumentalkonzerte. Die Umschmelzung der Gefühlsspannungen in musikalische Vorgänge ist mit derselben Folgerichtigkeit vollzogen wie in den früheren Bühnenwerken. Bestimmend allein ist die musikalische Denkweise, die jeden malerischen Selbstzweck ausschließt. Gerade weil hier keine Konzession an die Tonmalerei gemacht wurde, konnte die Gleichung Hindemith-Grünewald so restlos aufgehen.

Wie aber kommt es, daß die Sinfonie eine so unmittelbare Wirkung auf eine Hörerschaft ausübte, die Hindemiths Instrumentalkonzerten bisher nur respektvolle Achtung entgegengebracht hatte. Es kommt daher, daß Hindemiths Stil in dem Maße an Klangplastik gewonnen hat, indem er sich technisch vereinfachte. Die wenigen Themen der Sinfonie sind Tonsymbole von nicht zu überbietender Schlagkraft und Sinnfälligkeit, und sie sind zugleich musikalische Gebilde von eigengesetzlicher Logik. Die klangsymbolische Wirkung wird dadurch noch erhöht, daß im ersten Teil, im Engelkonzert (nach dem Geburtsbild des Isenheimer Altars) und im dritten, in der Vision von den Versuchungen des heiligen Antonius, alte kirchliche Melodien verwendet werden. Diese alten Melodien erscheinen nicht etwa als willkommene Mittel zur Erhöhung der kolo-

ristischen Wirkung wie in manchen Werken der jüngsten Vergangenheit. Sie sind die eigentliche Keimzelle der Musik. Sie bestimmen Melodik und Harmonik. Das ist nichts Neues. Die kirchentonale Harmonik mit ihrer Vermeidung aller leittonmäßigen Spannungen und Kadenzierungen, mit ihrer fremdartigen Diatonik und ihren „plagalen“ Schlüssen hat auf Hindemiths Musik einen tiefen Einfluß ausgeübt. Sie steht hinter dem Marienleben, sie war im „Unaufhörlichen“ zu spüren, sie bricht mit aller Macht im Mathis wieder durch. Es scheint überhaupt, als ob Hindemith nach vielen Versuchen und manchen Abschweifungen in die Gebiete reiner Artistik heute wieder an die Arbeiten von vor zehn Jahren anknüpft. Das strenge Pathos, die verhaltene Lyrik, die Bildhaftigkeit der musikalischen Vision – genug Verbindungen vom heutigen Werk zum früheren Zyklus für Sopran und Klavier. Aber dazwischen liegt nicht Verirrung, wie man in diesen Tagen mehrfach lesen konnte, dazwischen liegt eine Entwicklung von bewundernswerter Folgerichtigkeit, ein Reifwerden im Menschlichen wie im Technischen, für das die viel geschmähte Partitur von „Neues vom Tage“ – sie bleibt eine herrliche Partitur trotz des Textes! – ebenso wichtig wurde wie die mannigfachen Arbeiten für Laienkreise. Ohne diese Entwicklung, die auch da, wo sie vorübergehend auf falsche Wege führte, von einer hohen künstlerischen Gesinnung erfüllt war, hätte Hindemith nie zur Einfachheit und Gegenständlichkeit der Mathis-Sinfonie gefunden.
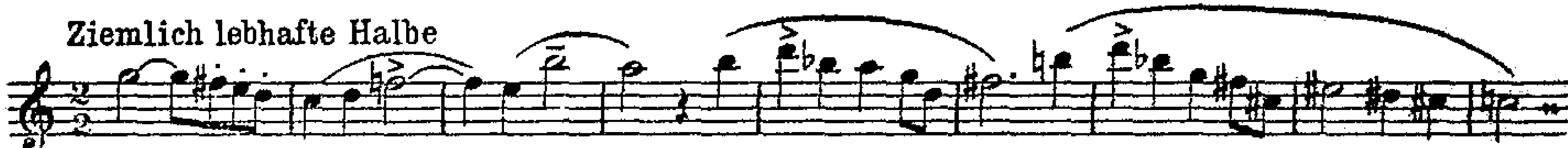
Einfachheit – das heißt natürlich nicht, daß Hindemith nun sein polyphones Gestaltungsprinzip aufgibt. Die Polyphonie, aus dem Urerlebnis Bachs gewonnen, ist die Grundlage seines musikalischen Denkens und Fühlens. Im Laufe der letzten Jahre aber hat er immer mehr allen entbehrlichen kontrapunktischen Ballast abgeworfen und seinen linearen Stil so weit aufgehellt, daß selbst rhapsodische Partien (wie im Konzert für Streicher und Bläser) wieder Platz finden konnten. Eines der wesentlichen Kennzeichen der Mathis-Sinfonie ist die Vermeidung jeden polyphonen Zwangs. Es gibt auch Stellen von scheinbar rein harmonischer Struktur. Aber wer genauer hinsieht, wird bemerken, daß diese akkordisch harmonisierten Partien nur eine letzte Verdichtung polyphonen Denkens darstellen. Das gleiche gilt für jene Linienzüge (vor allem in den Streichern), die auf den ersten Blick nur eine bewegungshafte oder klangfüllende Funktion zu haben scheinen. Der Antonius-Satz ist an solchen Linienzügen besonders reich. Auch da wirkt bei aller Einfachheit ein primär melodisches Prinzip (z. B. Ziffer 18 ff. der Partitur, weiter Ziffer 21, Bläser).

Der aufgehellte polyphone Stil gewinnt im Mathis eine für Hindemith ganz neue klangsymbolische Kraft. Ohne Tonmalerei im herkömmlichen Sinn kommen Wirkungen zustande, die mit den Mitteln der dramatischen Koloristik niemals erreicht werden könnten. Wieder ist dabei vor allem an den letzten Satz zu denken, dessen thematischer Vorwurf (der von phantastischen Bestien gequälte Heilige) das klangsymbolische Vorstellungsvermögen des Komponisten in besonderem Maße anregte.



Der Aufbau der drei Sätze ist von größter Klarheit. Die dynamische Kurve fällt vom festlich frohen Engelkonzert zur stillen Elegie der Grablegung und steigt dann von einem heftigen Instrumentalrezitativ in gewaltigen Flächen zum Alleluja-Hymnus der Antoniusversuchung auf. Die tonale Basis der Sinfonie ist Des, in deren Bereich die im ersten

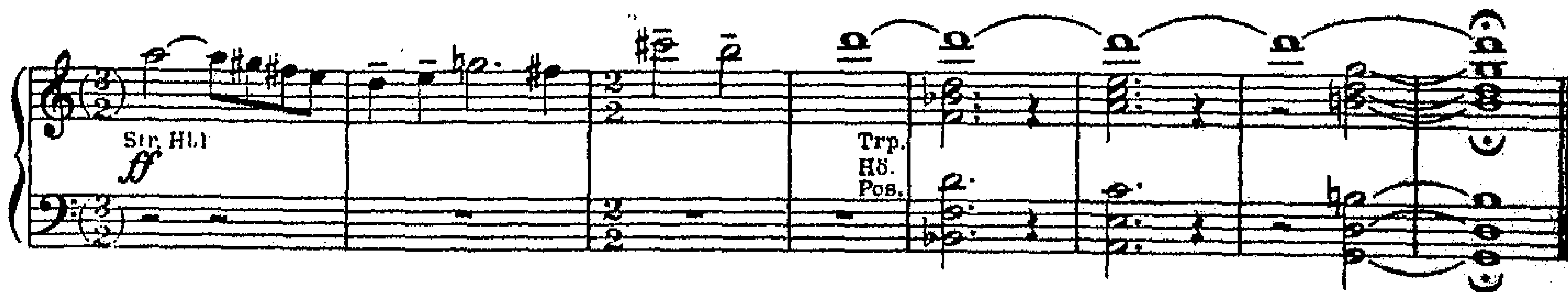
und dritten Stück verwendeten alten Melodien liegen. Im Engelkonzert hat die Basis Des Dominantfunktion zur Basis G. In die vielfach geteilten G-Durakkorde der Einleitung klingen die nach Des weisenden Töne b und es. Aus der Spannung Des-G ergibt sich der harmonische Aufbau des Engelkonzerts. Der in den Posaunen zuerst erklingende Cantus firmus „Es sungen drei Engel" wird in dynamischer Steigerung entwickelt. Dann folgt ein schneller Hauptteil von ausgesprochen konzertantem Charakter in drei Abschnitten. Dem ersten liegt folgendes Thema zugrunde, das sich als Typus in manchem früheren Werk findet (Plöner Musiktag, Kantate) und geradezu als Musterbeispiel für Hindemiths Melodiebildung gelten kann:



Für diese melodische Linie ist charakteristisch das Schwanken zwischen Dur und Moll, also die Ersetzung der alten Tonleiter durch eine melodische Linie auf der Basis von G. Ein zweites Thema, in den konstruktiven Quart- und Quintenschreiten dem ersten verwandt, doch gegenüber dessen heiterer Beschwingtheit von mehr lyrischer Natur,
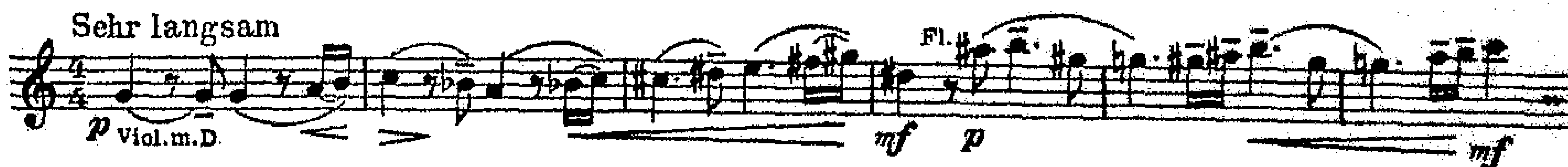


steht in Fis-dis und vermittelt so zwischen den harmonischen Polen des Satzes G und Des. Ein dritter Abschnitt führt diese beiden Themen in einem leicht schwebenden Fugato durch, zu dem dann, wieder in den Posaunen, die Engelsmelodie tritt. Dies alles geht im durchsichtigsten Linienspiel vor sich. Auch da, wo sich der Klang zu größter Fülle aufweitet, ist jede Massierung vermieden. Schon die letzte Phrase der Engelsmelodie führt wieder zu jener zarten Heiterkeit zurück, die sich über das ganze Stück breitet und die dem milden Strahlen von Grünewalds unvergleichlichen Engelskonzert bei der Geburt des Heilands entspricht. Eine knappe Koda gibt mit dem Thema 1 den freudigen Ausklang. Die Schlußkadenz ist so kennzeichnend für Hindemiths Art, daß ich sie zitieren möchte:

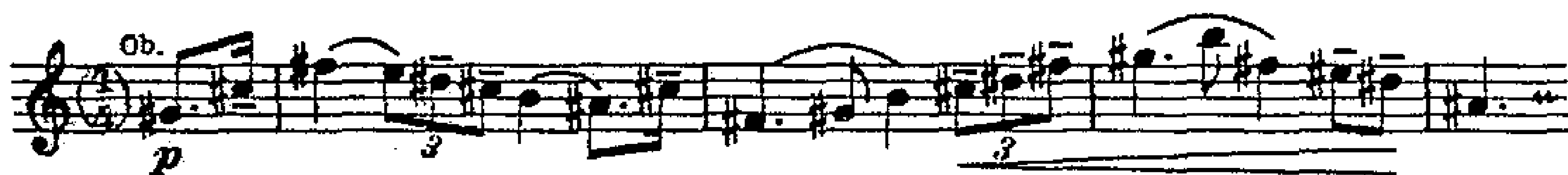


Der „plagale" Charakter der G-Leiter, der in den ersten Takten des Konzerts bereits hervortrat, kommt zu vollem Durchbruch.

Auch die beiden Themen der Grablegung gehören zu den typischen Melodien Hindemiths: Das erste



mit seinem gemessen schreitenden Rhythmus und seiner rein linearen Struktur; das zweite mit seinen Quarten- und Quintenintervallen:
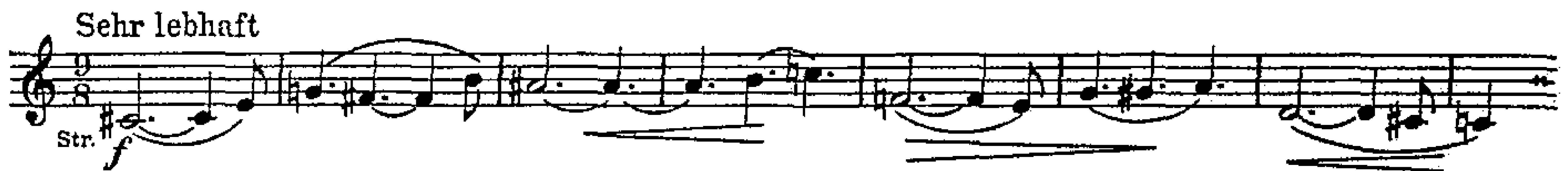


Aber wie sehr hat sich das alles vereinfacht. Das Konstruktive, das vielen solchen Themen bei Hindemith früher anhaftete, ist verschwunden. In wunderbarer Schlichtheit steigen die Linien von Solooboe und Soloflöte an, von Streicherpizzicati getragen, und wie sinnvoll ist es, wenn nach der kurzen Steigerung über dem ersten Thema sich der klagende Ruf des zweiten vom Quarten- zum Oktavenintervall spannt.
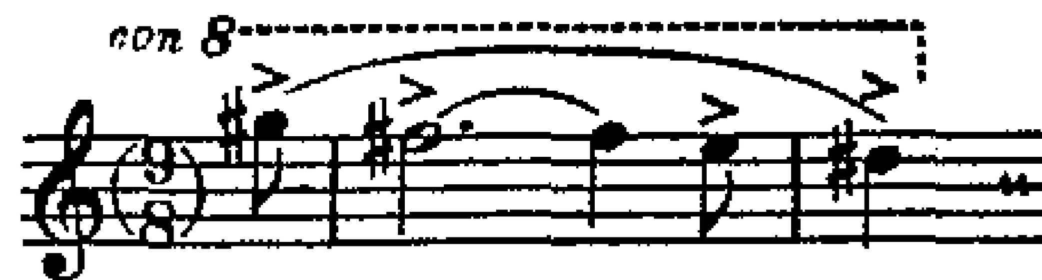
Der dritte Satz ist der am breitesten und kühnsten ausgeführte Teil der Sinfonie. Aus der optisch sichtbaren Spannung von Grünewalds Bild ist eine musikalische Spannung geworden. Die gestische Kraft der Musik ist so stark, daß man verleitet werden könnte, dem Stück eine „poetische“ Deutung unterzulegen, wiewohl die einzelnen Themen streng linear entwickelt sind und selbst die grandiosesten Klangwirkungen sich als Gebilde von zwingender Logik erweisen. Hindemiths Kunst der klanglichen Disposition verbindet sich mit einer Gewalt der Phantasie, die selbst den Kenner seines Werks in Erstaunen versetzt. Alle kompositorischen Mittel früherer Werke, besonders des „Cardillac“ und der letzten Konzertwerke, sind zusammengefaßt und durch die Kraft der musikalischen Vision zu neuer, vertiefter Wirkung gebracht. In einer gewaltigen Fläche baut sich die Versuchung vom Unisono der Streicher (Ubi eras, bone Jhesu / ubi eras, quare non affuisti / ut sanares vulnera mea?) bis zum Blechchoral des Alleluja auf. Der Kreis der Des-Tonart ist der ruhende Pol der harmonischen Entwicklung, das Symbol des Heiligen. Je heftiger der Kampf der linearen Gewalt tobt, umso weiter entfernt sich das Stück von dieser harmonischen Basis. Dem Aufschwung des Streicherunisono, der durch die abwärts stoßenden Blechbläser unerhört intensiviert wird, Musterbeispiel einer linear entwickelten Steigerung:

dieser ersten „Antoniusgruppe“, folgt der erste Ansturm der gegnerischen Kräfte (sofern
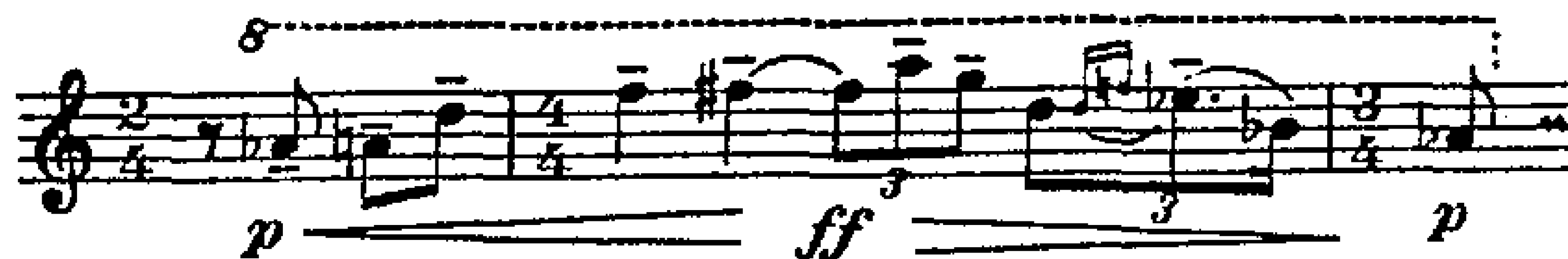
dieser Ausdruck bei einem rein musikalischen Vorgang gebraucht werden darf) mit einem „Cardillac“-Thema:



Solo-Holzbläser antworten, während der Bewegungsstrom in den Streichern weiterflutet und sogleich in dem hackenden Thema Motiv



wieder hervorbricht. In grandioser Verbreiterung schließt es in den Trompeten den ersten Formteil ab, das Cis-Des der Grundtonart nach C(a) deutend. Zweite Gruppe: ein neuer Des-Dur-Komplex beginnt in den Celli und steigt über dem Schlußmotiv



zu vielklangigen Streichakkorden auf. Der Bläsereinbruch erfolgt in erneuter Heftigkeit. Die nun folgende Partie kann als „Durchführung“ bezeichnet werden. Die einzelnen Themen treten miteinander in Kampf. Engführungen des Themas 7 überstürzen sich förmlich, das Antoniusthema taucht wieder auf, nun auf die klangschwächere Bratsche zurückgedrängt und von flatternden Holzbläsern umzüngelt. Neuer dynamischer Aufschwung in Trillerketten von Holz und hohen Streichern, während im Blech Melodiekomplexe der Themengruppen 6 und 8 zum linearen Angriff vorgehen. Der Kampf ist schon entschieden, wenn der letzte Formteil einsetzt. Der Bereich der Des-Tonart ist mit dem Fugato wieder erreicht, das Thema 6 hat mit der Entspannung in die es-moll-Leiter seine vorstoßende Kraft eingebüßt, Klarinette und später Horn behalten die Führung mit dem siegreichem Rubato-Thema der Unisono-Einleitung und schon klingt die Hymne Lauda Sion im Holz leise auf. Das Alleluja führt dann im strahlenden Abschluß wieder nach Des zurück.

Grundfragen des Films

Leonhard Fürst

Voraussetzungen

Der Film als Erzeugnis eines Industriezweiges verdankt seine Entstehung dem Mißverständnis, daß Vorgänge, die mit den Mitteln des bewegten Bildes und des Tones wiedergegeben werden können, Kunst sind. Die grundsätzliche Verwechslung der beiden Begriffe Ausdrucksmittel und Ausdrucksform führte im Film zu der Annahme, daß Formen des Bühnengeschehens, denen ein gewisser Wert des Inhaltes und der Form eigen ist, auf den Betrachter die gleiche Wirkung ausüben müssen, wenn sie in ihrer ursprünglichen Gestalt auf die Leinwand übertragen worden sind. Das durchschnittliche Unvermögen, eine reine filmische Form zu finden, führte durch die Übertragung von Grundformen des Schauspiels, der Oper und Operette und durch die optische Klischierung epischer Formen zu einer übermäßigen Ermüdung des Publikums und – aus einer zum überwiegenden Teil unrichtigen Beurteilung der Situation – auf Seiten der Produzenten zu einer Überbetonung des Stoffes. Nun aber ergab sich aus der Unklarheit der Formen und der einmal erworbenen Divergenz zwischen Inhalt und Form einerseits und dem Unvermögen, menschliche Probleme als „Stoff" eines Films zu erfassen, jene bekannte Spezies Film: eine optisch-akustisch unzureichende Objektivierung naiver Wunschträume, die als gangbare Gebrauchsware den täglichen Bedarf der Kinotheater decken mußte.

Bis zu diesem Punkte ist die Entwicklung des Films in allen Ländern einheitlich. Aber mit dem 28. März 1933, dem Tag der großen Rede von Dr. Goebbels vor den Filmschaffenden und mit dem einige Monate später folgenden Erlaß des Gesetzes über die Errichtung einer vorläufigen Filmkammer beginnt der deutsche Film sich von dem breiten Strom des Geistesphlegmas abzuspalten, um sich selbständig in anderer Richtung weiterzuentwickeln. Die neuen positiven Ziele dieser Umwälzung bestehen darin, a) den Film aus seiner geistigen Verflachung herauszureißen, seine Entwicklung zu einer Kunstform mit eigenen Gesetzen zu fördern und ihn in dieser Form zu einem Mittel des kulturellen Aufbaus und neuer ethischer Erziehung des Volkes zu machen, b) die positiven Arbeitskräfte unter den Filmschaffenden im Sinne des Nationalsozialismus sicherzustellen und c) die Filmindustrie wirtschaftlich sicher zu fundieren.

Als Träger der Idee vom Filmkunstwerk muß hier unbedingt Dr. Goebbels, dessen Ausführungen in der oben erwähnten Rede die Prinzipien der Filmkunst „in nuce" enthalten, angesehen werden. Sehr wesentlich für seine Haltung dem deutschen Film gegenüber wird die von ihm zu Recht gemachte Feststellung: die Krise des deutschen Films „ist keine materielle Krise". Dieser Tatsache stand damals die Behauptung des Generaldirektors Klitzsch (Ufa): „Die entscheidende Schuld aber hieran trägt die Umsatz- und Lustbarkeitssteuer . . ." gegenüber. – Die inzwischen in den großen Komplex der Reichskulturkammer fest verankerte Reichsfilmkammer hat außer der Zusammenfassung der Produzenten, Atelierbetriebe, Rohfilmhersteller, Kopierwerke, Verleiher, Lichtspieltheaterbetriebe, ferner der Vergebung von Urheber- und Patentrechten und der Organisation der Fachschaft der Filmschaffenden zunächst Verordnungen über die Vergnügungssteuer, Ergänzungen des Kontingentgesetzes und die Filmkreditbank aufgenommen und Beschlüsse gefaßt, die die Filmlieferung, das Zweischlagerprogramm, die

Regelung der Eintrittspreise, den Austausch von Mitgliederlisten und die Aufnahme von Mitgliedern, die Ankündigung von Hauptdarstellern, die Prüfung der Zuverlässigkeit und ein Titelregister betreffen.

Während so die Filmkammer bemüht war, gründliche Ordnung in das Chaos Filmwesen zu bringen und die Gründe aufzufinden, die den Rückgang der Besucherzahl und die wirtschaftlichen Katastrophen von denen Verleih und Produktion in den letzten Jahren betroffen wurden, verursacht hatten, taten andererseits die Produzenten im Bewußtsein ihrer Eigenschaft als schwer um ihre Existenz ringenden Industrie und als Verantwortliche für das künstlerische und geistige Gesicht des deutschen Films nach ihrer Meinung das Erforderliche, um im Sinne des neuen Staates zu wirken. Sie produzierten und vergriffen sich sowohl in der Auswahl als auch in der Durchführung der Themen derart, daß sie den Unwillen des Reichspropagandaministers erregten und nur Zensurschnitte, manchmal sogar Verbote eine allzu eifrige und unfähige Behandlung moderner Probleme in den notwendigen Schranken halten konnten. Das Bestreben, die Produktion zu beleben, stand oft in einem grotesken Verhältnis zum künstlerischen Erneuerungswillen. Dadurch setzten sich natürlich die Herstellerfirmen der Gefahr aus, ihren eigenen Betrieb sicher zugrunde zu richten, und da es nun an äußeren Faktoren nichts mehr gab, was anzuklagen gewesen wäre, verblieb der Zustand einer ängstlichen Unruhe und einer Produktionsstockung, zu deren Behebung Dr. Goebbels einen Reichsfilmdramaturgen einsetzte, dessen Aufgabe es ist, das Sicherheitsgefühl der Filmindustrie dadurch zu erhöhen, daß er die von ihr eingereichten Exposés und nach deren Genehmigung die betreffenden Drehbücher daraufhin zu untersuchen hat, ob sie den Ideen des neuen Staates zuwiderlaufen.

Damit und – was endlich die künstlerische Seite des Films betrifft – mit dem in den letzten Monaten besonders laut gewordenen Ruf nach der Funktion der Dichter ist die Entwicklung des Films in ein neues, wenn nicht überhaupt in das letzte Stadium getreten.

Da nun die Leitsätze des neuen Staates in der Behandlung und in der Wahl der Stoffe ernsthafte Bemühung verlangen, die filmische Gestaltung aber auf die allergrößten Schwierigkeiten stößt, weil die Voraussetzungen dazu fehlen, so wird der fundamentale Irrtum, Filmmanuskript = Film zu setzen, besonders deutlich. Nicht vom Stoff, sondern nur von der Form her kann der Film „erneuert" werden; die Wirkung in dieser Richtung durch das Prädikat „künstlerisch", das in Deutschland solchen Filmen verliehen wird, die vom Schema abweichen, kommt über den Willen dazu nicht hinaus, denn nach den bisherigen Ergebnissen handelt es sich in diesen Fällen mehr um eine Anerkennung des Quantums an aufgewandtem Können, als um die Bestätigung eines qualitativen Prinzips einer Ausdrucksform mit eigenen Gesetzen.

Der Film als Ausdrucksform

Die Übernahme des Begriffes „Stoff" in seiner überkommenen Bedeutung hat dazu geführt, im Film ein Darstellungsmittel zu sehen, mit dem man alles was man bisher kannte, erreichen zu können glaubte. Tatsächlich sind aber die Möglichkeiten des Films ganz andere, mannigfaltigere, als diejenigen, die man an ihm rühmt. Als erstes ergibt sich die Frage nach der Wirkungsfähigkeit des Films. Diese Frage ist heute wieder sehr aktuell, weil von ihrer Lösung die Auswertung des Films als Propagandamittel abhängt.

Zunächst muß ein Filmvorgang wahrgenommen, also im Beschauer, der gleichzeitig auch Hörer ist, eine Empfindung ausgelöst werden durch einen optischen und einen akustischen Reiz. Derjenige Reiz, dessen Intensität größer ist, als die des anderen, wird demnach auch die Vorstellungen des Bewußtseins entsprechend beeinflußen, und – auf diese Weise erkannt – die Umstrukturierung der inneren Gestaltbilder lenken. Wirken nun zwei Reize von verschiedener Qualität aber gleicher Intensität, so tritt eine übergroße Ermüdung auf. Diese Erscheinung läßt sich an allen Filmen mit Dialogen oder längeren Reden bei gleichbleibender Bildeinstellung deutlich beobachten. Bis unser Ohr den akustischen Eindruck aufgenommen und das Gehirn das Begriffliche des Dialogs verarbeitet hat, solange muß auf das Auge ein übermäßig langer Reiz ausgeübt werden, der eben die gesamte Perzeptionsfähigkeit herabsetzt.

Unmittelbar an die Reizgrundlage gebunden sind die Formelemente. Das Formproblem im Film liegt zuerst einmal in seinem Wesen und wird von Zeit zu Zeit immer wieder einmal diskutiert mit der alten Streitfrage „Stummfilm oder Tonfilm". Diese Frage ist müßig, denn der Stummfilm war, wenn auch sehr primitiv immer schon Tonfilm insofern, als er in seinen Bedingungen zurückgeht auf die Grundlagen jeder Bewegungskunst, auf die primären Faktoren der einander zugeordneten „ererbten Assoziationen" von Körperbewegung und Lautgebung. Und so resultiert aus der motorischen Komponente des Bildgeschehens und der emotionellen Komponente des akustischen Verlaufes das Material einer neuen Ausdrucksform, die dadurch ihre Gestalt erhält, daß sie nach den Gesetzen des differenzierten Sehens und Hörens sinnfällig wird, und zwar durch die optischen (Bildeinstellungen, Blenden, Montage usw.) und akustischen Ausdrucksmittel (Geräusch, Musik, Sprache).

Die Bedeutung einer Komponente erstreckt sich im komplizierteren Fall auf die Umstrukturierung von Bewußtseinsinhalten, oder im einfacheren Fall auf die Auslösung der einer Empfindung assoziativ verbundenen Vorstellung; im Verhältnis des direkten zum assoziativen Faktor ausgedrückt: ein unmittelbar gegebener Reiz, z. B. eine Melodie, weckt Vorstellungen, die im Bildvorgang gestaltet werden.

Demnach kann der Begriff „Stoff" auf den Film nicht in derselben Bedeutung angewandt werden, wie z. B. auf die epischen Formen. Was der geistigen Substanz des Films entspricht, wäre hier die optische, bezw. die akustische Idee. Sie bestimmt die Formgesetze des tonfilmischen Geschehens, innerhalb deren der optisch-akustische Vorgang sich abwickelt.

Die Form des Bildgeschehens wird bestimmt durch den Vorgang in den einzelnen Bildeinstellungen und durch deren Montage, sowie durch die Folge der einzelnen Szenen. Diese Form ist abhängig von dem Verlauf der psychischen Spannungen. Die Form der Musik ist Melodik, Harmonik, Rhythmik, Kontrapunktik, Ornamentik, Architektonik usw. Der musikalischen Architektonik entspricht genau die Montage der einzelnen Szenen innerhalb des Films, also die Anordnung der Teile und das Verhältnis zueinander. Analoge Beziehungen bestehen zwischen Melodik, Harmonik, Ornamentik und dem Inhalt der Bildeinstellungen, bestehen auch zwischen Rhythmik, Kontrapunktik und der Montage der Einstellungen. Die Einheit der tonfilmischen Form gestaltet der Rhythmus. An sich rein geistig, kann der Rhythmus doch erlebt werden, weil er immer an Wahrnehmungsinhalte, also an die Form gebunden ist. So besteht z. B. das Problem der musikalischen Gestaltung

im Film in dem dynamischen Ausgleich zweier Kräfte: des optisch-motorischen Bildgeschehens und des akustisch-emotionellen Verlaufes. Demnach ist Filmmusik „verbundene" Musik. Um das Geräusch und das Wort (als emotioneller Affekt) erweitert, hat sie mit der Programm-Musik gemeinsam die Grundlage der psychologischen Gestaltung, in der die Darstellungsgestaltung über die Ausdrucksgestaltung dominiert. Das Grundprinzip ihrer Gestaltung, wenn es sich um eine optische Idee handelt, ist die Abhängigkeit von der Form des Bildgeschehens. Das Prinzip ist umkehrbar, wenn die tonfilmische Idee eine akustische ist und dann eine Gestaltung des Bildvorganges aus der Musik fordert[1]). Die filmische Gestaltung vollzieht sich also nach dem Vorbild der ergänzenden Funktion zweier Komponenten.

Theorie und Praxis

Würde man die theoretischen und experimentellen Untersuchungen weiter ausdehnen, so ergäbe sich die Notwendigkeit, die Vorgänge der einfachen Wahrnehmung und das differenzierte Sehen und Hören, die Beziehungen zwischen optischen und akustischen Elementarformen, den optischen Rhythmus im Bildablauf, die optische und die akustische Idee im Film und ihre Beziehungen zur Materialbestimmtheit usw. näher zu untersuchen. Die Ergebnisse können an Filmbeispielen nur von wenigen Metern, die z. B. mehrere Möglichkeiten der Tonüberblendung enthalten, demonstriert werden, um dem Nachwuchs, der jetzt wieder viel gefragt wird, ein brauchbares Lehrmittel an die Hand zu geben. Allerdings müßten hier noch technische Fragen miteinbezogen werden, z. B. Fragen der Photochemie, der Optik, der Kameratechnik, des Schnittes, der Elektroakustik usw., damit endlich grundsätzliche Forderungen, wie die spezielle Instrumentierung für das Mikrophon bezw. für verschiedene Mikrophone (Kondensator-Mikrophon, Bändchen-Mikrophon usw.) und die Aufstellung der Instrumente vor dem Mikrophon erfüllt werden. Denn erst wenn das Material genügend erforscht und seine Anwendung beherrscht ist, kann über Stilfragen, über Dramaturgie und Ästhetik diskutiert werden.

Optimismus in dieser Hinsicht lohnt nicht. Es ist im Filmbetrieb heute leider immer noch so, daß der Regisseur, der häufig sogar vom Theater oder von der Literatur herkommt, vom gelieferten Drehbuch behindert wird, und daß unsere zum größten Teil hervorragenden Kameraleute durch szenische Albernheiten in der Entfaltung der Bildmöglichkeiten gehemmt werden. Auch die Funktion des Musikers, wenn er nicht gerade Schlager anfertigt, ist immer noch so, daß er häufig genug zu 300 Meter „Außen-Motive", die am nächsten Morgen erst aus der Kopieranstalt kommen, am Abend einstweilen für 300 Meter, also ungefähr 11 Minuten Musik schreiben muß, weil der Film 24 Stunden später anläuft. Wenn die Form des Films durch Zensurschnitte etwas unklar geworden ist, dann muß man sich wohl oder übel auf den Musiker verlassen, der diese Stellen „zudeckt".

Es ist heute vielfach die Meinung verbreitet, daß der künstlerische Film erst dann kommen könne, wenn die Filmindustrie wirtschaftlich sicher fundiert sei. Es wäre aber umgekehrt mindestens ebenso gut denkbar, daß ein industrielles Unternehmen sich nur auf der Qualität seines Erzeugnisses rentabel aufbaut. Jedenfalls steht fest, daß die bewährten Männer der Praxis in der Lösung dieser Fragen versagt haben; eine Täuschung ist nach dem gegenwärtigen Stand des Films nicht möglich. Theoretiker fragt man nicht.

[1]) Vergl. „Melos", 12. Jahrgang, Seite 18

Kennen wir Liszt?

Fritz Kramer

Literatur

Unter den großen Führerpersönlichkeiten des 19. Jahrhunderts nimmt Franz Liszt auch insofern eine Ausnahmestellung ein, als selbst heute noch die Meinungen über ihn weit auseinandergehen. Kühler und oft geringschätziger Ablehnung auf der einen Seite steht auf der anderen ebenso leidenschaftliche wie mitunter distanzlose Bewunderung gegenüber, die den Unvoreingenommenen in seiner Zurückhaltung nur bestärkt. Erst recht mahnt zur Vorsicht die Mehrzahl der über Liszt erschienenen literarischen Arbeiten, die mangels einer wirklich ersichtlich durchschlagenden oder gar anhaltenden Tiefenwirkung seines künstlerischen Schaffens das Fragwürdige der romantischen Biographik und Werkdeutungsmethode umso stärker spürbar werden lassen. Es kommt hinzu, daß private Rücksichten lange die volle Aufklärung manch wichtiger Details verhindert und dadurch die Legendenbildung begünstigt haben, die sich bei Liszts bekannter Reserve in allen ihn selbst betreffenden Fragen schon zu seinen Lebzeiten seiner so ungewöhnlichen und neuartigen Künstlerpersönlichkeit bemächtigte. An ernsthaften Bemühungen um eine gereinigte Darstellung von Liszts Leben und Werk hat es natürlich niemals gefehlt. Aber erst seit kurzem beginnt der Schleier der Legende vollends zu zerreißen. Hier sind es namentlich zwei Werke, die schlechthin dokumentarische Bedeutung für sich in Anspruch nehmen können. Das eine, bereits 1931 erschienen, ist die zweibändige Liszt-Biographie von Peter Raabe[1]), das andere der soeben in stilistisch guter Übersetzung erstmalig veröffentlichte Briefwechsel Liszts mit der Gräfin d'Agoult, den Daniel Ollivier, ein Nachkomme von Liszts und der Gräfin Tochter Blandine, herausgegeben hat[2]).

Raabes Buch ist die erste große Biographie, in der „alles Gesagte auch bewiesen" wird. Der Verfasser hat sich als Kustos des Weimarer Liszt-Museums in 20jähriger Forscherarbeit eine Materialkenntnis erworben, die ihn befähigt, nicht nur die äußeren Stationen des Lebensweges mit absoluter Zuverlässigkeit zu verzeichnen, sondern auch die Daten in der inneren Entwicklung auf Grund authentischer Zeugnisse zu bestimmen.

In der Lisztliteratur hat bisher die zweibändige Biographie von Lina Ramann die entscheidende Rolle gespielt, die sich in vielem mit Recht, oft jedoch sehr zu Unrecht auf Liszt selbst beruft. Raabe ist mit Hilfe des im Liszt-Museum aufbewahrten, von Liszt eigenhändig verbesserten Handexemplares der Verfasserin in der Lage, eine große Menge von Irrtümern und Entstellungen nachzuweisen. Sie reichen von kleinen Ungenauigkeiten und Übertreibungen bis zu „ganz willkürlichen und unzutreffenden" Deutungsversuchen, die sich, weit davon entfernt, Liszt zu nützen, der wirklichen Kenntnis seines Werkes mit geradezu verheerender Wirkung in den Weg gestellt haben. Leider war, solange Liszt lebte, nur der erste Band dieses Buches erschienen.

Kulturhistorisches

Raabes liebevolle Vertiefung in seinen Stoff ist natürlich besonders der Zeichnung des Menschen zugute gekommen, den der Verfasser gleichermaßen als Charakter wie als kulturhistorische Persönlichkeit zu schildern unternimmt. Die Frage nach der Abstammung zu klären, ist freilich auch ihm nicht gelungen. Aber gleichviel, ob Liszt mehr als

[1]) Verlag J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachf., Stuttgart und Berlin 1931.
[2]) S. Fischer Verlag, Berlin 1933.

Ungar oder mehr als Deutscher zu gelten hat: das entscheidende Moment seiner kulturhistorischen Bedeutung, zugleich aber auch das epochal Neue seiner Erscheinung als Künstlertypus überhaupt liegt ja wohl in jedem Fall in seiner Internationalität. Das unterstreicht auch Raabe ausdrücklich, zugleich spricht aus seinem Buch der Beweis dafür, daß Liszts Weltbürgertum nichts mit seichtem Internationalismus zu tun habe, sondern von dem Gefühl des Abstandes und von Goethes „drei Ehrfurchten": vor den Dingen über, unter und neben uns bestimmt gewesen sei. Das gilt ganz besonders auch für Liszts Auffassung von seiner Mission als Virtuose, für die Raabe wesentliche neue Maßstäbe bereithält.

Die Kenntnis des Menschen Liszt ist natürlich besonders aufschlußreich für die Beurteilung jenes bedeutsamen Ereignisses, das als seine Beziehung zu Marie Gräfin d'Agoult so vielfach entstellende romanhafte Ausschmückung erfahren hat. Die literarischen Zeugnisse der Gräfin über ihr Verhältnis zu Liszt sind an diesen Entstellungen nicht unbeteiligt, wie der Briefwechsel jetzt zeigt. Als Dokumente der Liebe erschöpfen die Briefe die ganze polare Spannung zwischen elementarer Leidenschaft und der hohen Geistigkeit, die diese beiden Menschen so weit über ihre Umgebung hinausgehoben hat. Zugleich zeichnet sich im Einmaligen und Ewigen ihres Geschickes der Hintergrund ihrer Epoche in dem ganzen unnachahmlichen Reiz höchst persönlicher Schau ab. Es ist das Paris der vierziger Jahre, eine haltlose, sterile Zeit, die in Quietismus und ästhetischem Raisonnement Ersatz für die verlorenen großen und echten Lebensgehalte sucht. Liszt geht fast physisch daran zugrunde. Er leidet zugleich in dem Bewußtsein der Nichtigkeit eines leeren Virtuosenruhmes. „Ich merke es immer mehr, ich kann keine hübsche Musik mehr hören" – „Sie können sich nicht vorstellen, wieviel Traurigkeit und Bitternis die dummen Träume von Ruhm und Ehrgeiz, die mich fast bis Ende letzten Jahres aufrechterhielten, in meiner Seele zurückgelassen haben" – „Ich fühle besser als jeder andere, wie alle diese Mätzchen lächerlich, albern und verächtlich sind" – in solchen, hier wahllos herausgegriffenen Äußerungen kündigt sich bereits bei dem Zweiundzwanzigjährigen der tiefe Wandel an, aus dem Liszt dann schließlich als der große geistige Reformator des Konzertwesens hervorging.

Für alle Zeiten wird dieser Aufstieg Liszts aufs engste an die Persönlichkeit dieser geistig hochstehenden Frau geknüpft sein, die um ihrer Liebe willen ihre gesellschaftliche Stellung aufgab. Aber der Briefwechsel beweist auch, daß sich an diesen beiden Menschen ein höheres Gesetz erfüllen mußte als das rein persönliche Glück. Zwischen dem intuitiv vorwärtsschreitenden Liszt und der intellektuell-beharrenden Gräfin konnte es eine Verbindung von Dauer nicht geben. Sie fanden sich in der gemeinsamen Not ihrer Zeit. Sie mußten sich verlieren, als Liszt die geistige Stagnation der Epoche überwand und für die Aufgabe seines Jahrhunderts reif wurde.

Dichtung und Wahrheit

Es ist schon angedeutet worden, daß die Gräfin, die nach fünf Jahren des Zusammenlebens als emanzipierte Frau nach Paris zurückkehrte, um sich einen Salon und Schriftstellerruhm zu schaffen, dieser großen Liebe kein würdiges Denkmal gesetzt hat. Ihr autobiographischer Roman „Nelida" – der Name entstand durch Vertauschung der Silben ihres Künstlernamens Da-ni-el Stern – wird in allen Lebensgeschichten Liszts erwähnt, aber erst Raabe enthüllt das Zerrbild des gewissenlosen, selbstsüchtigen und eitlen Par-

venüs und unfähigen Künstlers, das darin unter der durchsichtigen Maske des Malers Guermann von Liszt gezeigt wird. Nichts ist bezeichnender für Liszts Ritterlichkeit und Seelengröße, als die Art, wie er hierauf reagierte. Dafür, daß er über das Erscheinen des Buches nicht so empört war, wie man zunächst annehmen möchte, gibt es nur eine Erklärung: er fühlte sich nicht getroffen. „Aufrichtig gesagt, wenn ich nicht die fest verständige Überzeugung hätte, daß in mir ein anderer Kerl steckt, als ihn hie und da manche Leute herauszufinden prätendieren, so hätte ich schon lange die ganze Wurst meiner langweilig-mühseligen Karriere zum Fenster herausgeschmissen", heißt es in einem Brief an den befreundeten Fürsten Lichnowski. Unbeirrt geht er seinen Weg weiter. Erst viele Jahre später widerlegt er mit einem einzigen Satz die Gräfin, indem er ihr schreibt: „Guermanns Wände sind bemalt, und es werden noch andere bemalt werden, ohne daß man sich dabei im mindesten um die Dummheiten kümmert, die über einen gesagt oder gedruckt werden". Aber als die Gräfin gleichwohl zwanzig Jahre nach dem ersten Erscheinen des Romanes eine neue Auflage der „Nelida" in die Welt gehen läßt, ist das Maß seiner Güte und Nachsicht erschöpft. Er besuchte sie damals gerade; bildeten doch die Kinder, die Marie d'Agoult Liszt geboren hatte, auch nach der Trennung immer noch eine Verbindung zwischen den Eltern. Liszt schreibt der Fürstin Wittgenstein über diese – letzte – Begegnung: „Nelida teilte mir mit, daß sie beabsichtige, ihre Lebenserinnerungen zu veröffentlichen. Ich erwiderte, ich hielte es nicht für möglich, daß sie ihre Lebenserinnerungen schreiben könne, denn was sie so betitelte, würde sich nur beschränken auf Verstellung und Lügen (poses et mensonges). Damit habe ich zum ersten Male bei ihr reinen Tisch gemacht in der Frage des Wahren und Falschen. Es sind harte Worte, aber ich mußte sie aussprechen, um meine Pflicht zu erfüllen. Da eine Fortsetzung des geistigen Verkehrs mit ihr für mich unmoralisch geworden wäre, blieb mir, als ich sie wiedersah, nichts anderes übrig, als mich auf die Pflicht zu stützen."

Dualistisches Wesen

Die Abgründe des Charakters, die sich hier aufgetan hatten, geben den Blick dafür frei, daß Liszt später nur noch mit eisiger Kühle von der Gräfin gesprochen hat. Daß er im übrigen mehr zu Milde und Nachsicht neigte, daß er sich Menschen, die seinen Lebensweg kreuzten, bis zur völligen Selbstentäußerung, ja schlechterdings bis zum Opfer seiner künstlerischen Entwicklung hinzugeben vermochte, dafür ist sein Bund mit der Fürstin Wittgenstein, die auch auf sein Schaffen entscheidenden Einfluß gewann, ein schlagender Beweis. Raabe zeigt, daß die Fürstin über Liszt alles vermochte, was grenzenloser Glaube eines liebenden Herzens an die Mission des Geliebten auszurichten vermag. Sie hat es „als ihre Aufgabe angesehen, Liszt beim Beten und Arbeiten zu erhalten". Aber sie hat ihn, der von jeher den Einflüssen der Religion zugänglich war, schließlich durch die Religion beherrscht. Zur Gefahr für sein Schaffen konnte freilich ihre unbedingte und nur zu oft unkritische Begeisterung für den Komponisten nur deshalb werden, weil es Liszt selbst an der letzten kritischen Distanz zu seinem Werk fehlte. Raabe rührt an das Geheimnis der echten Tragik im Leben dieses Künstlers, wenn er darauf hinweist, daß Liszts schöpferische Arbeiten zwei völlig von einander getrennten Arten zuzurechnen seien. „Es handelt sich hier nicht etwa darum, daß er – wie alle anderen Meister auch – Gelungenes und Mißlungenes hervorgebracht hat, Bedeutendes

und Unbedeutendes. Das, was Liszt zu einer so rätselhaften Ausnahmeerscheinung macht, ist das vollkommen verschiedene Niveau der zwei bei ihm zu unterscheidenden Schaffensarten. Neben Werken, die nur mit dem Maßstab gemessen werden können, den man an Meisterleistungen legt, finden sich oberflächliche, nichtige, hohle." Trotz dieser Einsicht in den Zwiespalt von Liszts Wesen, das auf der einen Seite zu pathetischer Ausdrucksweise und instrumentaler Prachtentfaltung, auf der anderen zu asketischer Innerlichkeit und gottsucherischer Religiosität neigte, befriedigt Raabe in seinem Urteil nicht ganz, wenn er die offenbaren Schwächen der musikalischen Substanz – die er für Einzelfälle gar nicht leugnet – durch philosophische Spekulationen Kants über das Wesen der Erfindung und durch den Hinweis auf Liszts Neuerungen „in der Klaviertechnik, der Harmonie, im Orchestersatz, in der Form, der Klangfarbe, der Verzierungsweise, im Rhythmischen, kurz in allem zum Gestalten Gehörigen" oder durch Bezugnahme auf die ethische Persönlichkeit aufzuwerten sucht.

In der Heraushebung jener beiden Schaffensgruppen jedoch leistet der Biograph eine in ihrer umfassenden Werkkenntnis und Gewissenhaftigkeit schlechthin erschöpfende Arbeit. Allein schon das erste vollständige Werkverzeichnis, das er seinem Buch beifügt, ist eine Leistung von unschätzbarem Wert. Bei der ausgedehnten Analyse hat der Verfasser sich von der Erkenntnis leiten lassen, daß man die Bedeutung dieses Künstlers nur ganz ermessen kann, wenn man ihn nicht nur als Musiker, sondern als kulturhistorische Persönlichkeit erfaßt. So fehlt es nicht an zahlreichen erhellenden Durchblicken auf die geistigen Strömungen, die die Schaffenden jener Epoche zu neuen Ufern führten. Ob auch ihre Irrtümer ganz klar gezeichnet sind, ob die kulturhistorische Deutung immer auch die letzte Prägnanz – wenn nicht in der Anschauung, so doch in der Formulierung erhalten hat, mag dahingestellt bleiben. Es ist dies vielleicht der einzige Punkt, an dem man als Einschränkung empfindet, daß dieses Buch „ein Musiker", nicht ein Schriftsteller von Beruf geschrieben hat. Doch bietet Raabes sichtende und deskriptive Pionierarbeit so viel neues, unmittelbar greifbares Tatsachenmaterial, daß die künftige Lisztforschung noch lange davon zu zehren haben wird.

Schaffensziel und Schreibtechnik

Den Schlüssel zum Verständnis des Komponisten sieht auch Raabe in Liszts Stellung zur Programmusik. In ihr findet der „Zukunftsmusiker" die reinste Verwirklichung seines Zieles der „Erneuerung der Musik durch ihre innigere Verbindung mit der Dichtkunst". Es ging ihm darum, bildhafte Eindrücke beim Hörer hervorzurufen. Dabei wird die Feststellung bedeutsam, daß Liszt nicht radikal alles Alte beiseite warf, sondern die herkömmliche, also absolut musikalische Gestaltungsart gleichberechtigt neben der neuen verwandte, die ihrerseits nicht wie bei Berlioz auf naturalistische Einzelschilderungen, sondern auf Verdeutlichung einer Idee gerichtet war. Das Wesentliche sieht Raabe in der Bereicherung der Ausdrucksmittel, die sich nach Maßgabe des Stoffes die jeweils adaequate Form immer neu schaffen mußten. Als einen der Keime, aus denen sich Liszts Technik der bildhaften Darstellung entwickelt hat, wird das Orchesterrezitativ bezeichnet. Träger des musikalischen Geschehens ist nicht so sehr ein Thema als vielmehr ein Grundmotiv, das in subtilster psychologischer Umdeutung die substanzielle Einheit eines Tonstückes herstellt. Von hier aus ergeben sich wesent-

liche Beziehungen zu Wagner. Die nähere Beleuchtung des Verhältnisses zwischen den beiden Künstlern offenbart deutlich auch die Unterschiede, zeigt vor allem, daß Liszt auf Wagner musikalisch einen ungleich stärkeren Einfluß ausgeübt hat als dieser auf ihn. Finden sich doch beispielsweise bereits zehn Jahre vor dem „Tristan“ in Liszts Lied „Ich möchte hingehen“ die Einleitungstakte dieses Musikdramas in fast genau der gleichen harmonischen und melodischen Funktion. Gleichwohl bemerkt Raabe, daß Wagner die Bedeutung des Freundes für die Fortentwicklung der Kunst nicht recht zu erfassen vermochte. Er war für ihn „die Illustration einer untergehenden Welt“, und nicht ohne Bewegung liest man, wie diese Einschätzung des Künstlers Liszt durch Wagner allmählich auch auf das persönliche Verhältnis der Freunde zurückwirkte.

Vielerlei Umstände wirkten zusammen, die Liszt das Durchdringen erschwerten. Als Komponist vertraute er zu sehr darauf, daß alles, was er schrieb, auch so verstanden werde, wie er es meinte. Am meisten hat ihm natürlich die unkritische Veröffentlichung auch der ausgesprochen schlechten Werke geschadet, die selbst seine Anhänger verwirren mußte. Es kommt hinzu, daß Liszt sich bei seinen Arbeiten zuweilen fremder Hilfe bedient hat. Das gilt namentlich für die Instrumentation seiner Orchesterwerke bis zur „Faust-Symphonie“, z. B. beim „Tasso“ und beim Es-dur-Konzert, wofür Raabe erstmalig den genauen Nachweis veröffentlicht und neben der Mitwirkung von Joachim Raff durch Handschriftvergleichung auch die des Possen- und Operettenkomponisten August Conradi

Vor 25 Jahren

Regers Symphonischer Prolog

. . . es fehlt nicht an gewissen klanglich schönen Strecken. Letztere bilden aber einen gar knappen Bestandteil des etwa 40 Minuten spielenden Werks, während dieses übrigens die Geduld musikalischer Hörer auf eine harte Probe stellt. Man kann direkt von Erfindungsarmut sprechen, und das wenige, was Reger zu sagen hat, befriedigt nicht annähernd die billigerweise bei einem namhaften Tonsetzer an die Lösung der Aufgabe „Prolog zu einer Tragödie“ zu stellenden Anforderungen. Daß vielerlei Anklänge an bestbekannte Tonschöpfungen anderer zu vernehmen sind, aber das kaleidoskopartige Auftauchen und Abreißen einiger bunt durcheinander geschüttelter, an sich wenig sagender Themen, die ewige Unruhe des motivischen Gefüges, der absolute Mangel an Einheitlichkeit im Aufbau des ganzen Tonstücks lassen keine Freude an der ganzen Arbeit aufkommen. . . .

Einigen wenigen Händen, die sich in Anwesenheit des Komponisten zum Beifall rührten, bot bald energisches, vielseitiges Zischen Halt.

Paul Hiller in der „Musik“, April 1909

Regers fis-moll-Sonate für Violine und Klavier

Abgesehen von dem qualvoll sich hinwindenden Inhalt berührt z. B. die Zerrissenheit des ersten Satzes höchst unangenehm. Ich habe nicht genau gezählt, aber zehnmal gewiß nimmt der Komponist einen pathetischen Anlauf, um kurz darauf in einem larmoyanten, hinsterbenden Ritardando die betreffende Periode zu Ende zu führen. Im zweiten Satz taucht so etwas wie Stimmung auf, aber den bizarren Variationen über ein ebenso bizarres Thema, die den dritten Satz bilden, konnte ich gar keinen Geschmack abgewinnen.

Otto Leßmann in der „Allgemeinen Musikzeitung“ Nr. 14

Prinzessin „Brambilla“ von Braunfels in Stuttgart

. . . sicher ist, daß jene Partien, die sozusagen ernst gemeint sind und dem wahren Gefühl freien Lauf lassen, gegen die geistreich ersonnenen auffallend zurücktreten und nicht mehr überzeugend wirken. Doch berühren wir hier eine Frage, die sofort zu grundsätzlichen Erörterungen führen könnte: in wieweit es nämlich der Musik heute gestattet sei, an Herz und Gemüt zu greifen?

Dr. K. Grunsky in der „Vossischen Zeitung“ vom 2. IV. 09

Elektra an der Scala in Mailand

Resumé der italienischen Pressestimmen in der Vossischen Zeitung vom 14. IV.: Corriere della Sera sagt, die brutale Kühnheit der Musik errege im Zuhörer nur das Bedürfnis nach Widerstand und Verteidigung. Der Komponist verliere von Anfang an jedes Maß. Die Musik heule, brülle, zische. Aus dem Wust von beschreibenden und nachahmenden Themen ringe

feststellt, die bisher unbekannt war. Wenn auch diese Mitarbeit nach Raabe „eine mehr handwerksmäßige als schöpferische Hilfeleistung beim Herstellen von Orchesterpartituren nach sehr genau bezeichneten Vorlagen" und mit dem Augenblick beendigt war, in dem Liszt selbst genügend Instrumentationstechnik sich erworben hatte, so ist doch einleuchtend, daß eine so persönliche Ausdruckskunst wie die seine auf diesem Umweg nicht ihre geheimsten Intentionen enthüllen konnte. Fremder Hilfe hat Liszt sich auch bei den meisten seiner literarischen Arbeiten bedient. Das gilt, wie der Briefwechsel beweist, schon für die Zeit seiner Verbindung mit der Gräfin d'Agoult, die wohl überhaupt als Schriftstellerin eine Entdeckung Liszts ist. In den letzten Jahrzehnten seines Lebens besorgte diese Arbeiten – immer natürlich auf Grund der von Liszt gelieferten Hauptgedanken – die Fürstin Wittgenstein, deren „dilettantische Fantasien" Raabe denn auch gebührend kennzeichnet. Er empfiehlt folgerichtig, die wertvollen Einzelheiten der Schriften herauszuschälen und gesondert zu veröffentlichen, wie es Julius Kapp in seinem „Liszt-Brevier" mit einigen von ihnen bereits getan hat.

Die Großzügigkeit, die sich auch in seiner Arbeitsweise kundtut – eine Großzügigkeit, die bis zur Schwäche reicht – ist wohl der bedeutsamste Zug im Wesen von Liszt, der nach einem Zeugnis von Henry Thode „die Eigentümlichkeiten des Spielmanns, des Ritters und des Franziskaners" in sich vereinigte – in jedem Fall ein Mensch, der als Künstler, ein Künstler, der als Mensch gekannt zu werden verdient.

---

sich nur selten der Anfang einer Melodie hervor. Alle diese Themen aber seien gewöhnlich und gekünstelt. Der Rezensent der „Lombardia" beklagt das Eindringen deutscher Musik in Italien. Diese Erscheinung sei ein Erfolg des Pangermanismus. Aber diese Kunst werde nicht siegen. Jupiter sei stärker als Wotan. Hofmannsthal habe die hehre antike Sage für den Gebrauch von Tollhäusern eingerichtet und Strauß zu diesem Libretto ein seltsames Gebräu komponiert, indem er Berlioz mit Essig, Wagner mit Zitronen, Meyerbeer mit pikanter Soße vermischt habe. Ein anderes Blatt nennt „Elektra" einen musikalischen Bluff, und so besteht eine seltene Einmütigkeit in der Verurteilung der straußischen Oper.

Vossische Zeitung, 14. April 1909

Debussys „Pelleas" in Rom.

Es war eine Art Katastrophe. Das elegante Publikum ließ seinen Unmut darüber, daß das teatro Costanzi nicht mehr auf der Höhe steht, am Komponisten und Dichter aus. Schon nach dem ersten Akt begann das Publikum mitzuspielen, indem es sich laut unterhielt und ironische Bemerkungen über den Mystizismus des Musik machte. Der Lärm wurde so groß, daß man von den folgenden Akten nichts hörte. Das Orchester demonstrierte zum Schlusse, indem es dem Dirigenten eine Ovation bereitete. Man ist gespannt darauf, ob die Direktion es wagen wird, die Oper zu wiederholen. Wahrscheinlich ist es nicht.

Frankfurter Zeitung, 1. April 1909

Corinth in der Berliner Sezession

Einer der modernen sog. ganz Großen, Lovis Corinth, hat die Ausstellung mit drei Gemälden beschickt, in denen sich seine Eigenart wieder einmal gar herrlich offenbart. Das eine, das Orpheus mit seinem Saitenspiel und Gesang darstellt, die Tiere bezaubernd und die wildesten zähmend, ist unmöglich ernst gemeint. Hat der Maler diesem mythischen Sänger doch ein Gesicht gegeben, das durch Formen und Augenausdruck von unwiderstehlich hochkomischer Wirkung ist, welche durch die Erscheinung, welche die meisten um den Bezauberer gescharten Tiere zeigen, noch wesentlich verstärkt wird. Weiter über Corinth's Bathseba: „Die lebensgroße, nach dem Bade nackt, in halb sitzender breitbeiniger Stellung auf die tiefschwarzen Decke ihres Ruhebettes liegende Bathseba, die aus, bei ihrem Maler ungewohnter, Schamhaftigkeit einen schwarzen Zipfel jener Decke über den untersten Unterleib geworfen hat, ist ein gräuliches, festes, schwammiges, überreifes, anscheinend noch dazu schwangeres „Frugensmensch", wie plattdeutsche Beschauer sie nennen würden. Dieses Geschöpf in seiner skandalösen Stellung und ekelhaften Häßlichkeit ist unzweifelhaft mit robuster Kraft gemalt. Aber wenn Bathseba so ausgeschaut hätte, wäre David nie der Sünde verfallen . . . , sondern wäre beim ersten Blick auf diese badende Frau entsetzt davongeeilt und hätte geboten: Entfernt aus meinen Augen den Gegenstand des Schreckens!"

Vossische Zeitung vom 30. April 1909

Junge Komponisten

4. Ernst Pepping

Adam Adrio

Ein Bild des Komponisten Ernst Pepping hat in einer Aufsatz-Reihe „Junge Komponisten" alle Berechtigung, wenn die Haltung des Werkes mit der Frische ihres geistigen Elans und ihrem allem unproduktiven Epigonentum unendlich fernstehenden inhaltlichen Reichtum zur Debatte steht. Erwartet man aber – was näher liegen dürfte – lediglich das Bild eines noch in den Anfängen seiner künstlerischen Entwicklung stehenden Musikers, so will uns allein im Hinblick auf die Anzahl der bisher vorgelegten Werke und noch mehr unter dem Eindruck des hohen Standes der kompositorischen Leistung scheinen, daß dem heute zweiunddreißigjährigen eher der Ehrentitel eines jungen Meisters der Komposition gebühre. Daß diesem Komponisten außer gelegentlicher Anerkennung die dem „Gekonntsein" seines vielseitig reichen Gesamtwerkes entsprechende berufliche Wirkungsmöglichkeit bis heute versagt blieb, ist ein Schatten, den auch die im folgenden versuchte Zeichnung seines Porträts nicht außer acht zu lassen vermochte.

Ernst Pepping, heute in Mülheim a. d. Ruhr lebend, ist 1901 in Duisburg als Sohn einer rheinischen Handwerkerfamilie geboren. Fügt man hinzu, daß zu seinen Vorfahren einmal westfälische Bauern, andererseits niederrheinische Bergleute gehören, so sind damit vielleicht die wesentlichen Elemente seiner Abstammung genannt, ohne daß wir damit die so naheliegenden Schlüsse auf die seelische Grundhaltung und die geistige Entwicklung, auf das künstlerische Naturell des Menschen Pepping nun auch wirklich ziehen wollen. Immerhin – die in einzelnen Werkbetrachtungen häufiger verwendete Kennzeichnung „schwerblütig" könnte in der angedeuteten Stammesbindung eine letztgültige Erklärung finden. Dieser Schwerblütigkeit steht eine eiserne geistige Energie gegenüber, die schon den frühesten Werken ihr Gesicht gibt und in ihnen erkennen läßt, daß ihr Schöpfer auf seinem einmal eingeschlagenen künstlerischen Weg zwar äußere Anregungen aufzunehmen bereit ist, niemals aber der Hauptrichtung dieses Weges untreu zu werden vermag. Und so steht Pepping schon von den ersten Tagen seines Berliner Hochschulstudiums[8] an als eine eigenwillige und selbständige Persönlichkeit da, die das technische Handwerkszeug eines Komponisten umso reiner und gründlicher aufzunehmen und zu einem Eigenen umzuformen fähig ist, als ihm genügend Skepsis und Kritik zu Gebote stehen, um allen nur zeitbedingten Stil- und modischen Geschmacksrichtungen gegenüber den gebotenen Abstand zu wahren.

Allerdings – die musikalische Produktion der Inflationsjahre spielt sich vornehmlich in der Region des Experiments ab, und Pepping wäre kein Kompositionsschüler dieser Zeit, wenn er nicht auch an diesen Experimenten seinen Anteil hätte. Aber er ist sich von Anfang an der nur vorübergehenden Dauer des Experiments bewußt und sucht darum gleichzeitig nach einem sicheren Fundament, das die Musik auch in der Zukunft zu tragen fähig sei. Er findet dieses Fundament zunächst in nichts anderem als in der Strenge der musikalischen Arbeit. Die Gesetze des Kontrapunkts bilden das geistige Ausgangszentrum, von dem aus Pepping nach einer Linearität strebt, in der sein

musikalisches Denken die allein gültige Gestalt gewinnen kann. Dieses Bedürfnis nach der Linearität, die künstlerische Notwendigkeit, die reiche Welt der Polyphonie für die Musik wieder zu erobern, ist gewiß das wesentliche Merkmal aller wirklich jungen Musik und sicherlich schon heute das unbestrittene und nicht mehr zu leugnende Verdienst aller daran beteiligten schöpferischen Kräfte. Mir will aber scheinen, daß nur wenige diesem Ausgangspunkt ihrer Entwicklung so treu geblieben sind, ja, daß noch wenigere die Wiedereroberung der Polyphonie mit derartig straffer Konsequenz, mit gleicher Überzeugtheit von der Fruchtbarkeit dieses Weges mit ihren Werken erkämpft und erreicht haben wie Ernst Pepping.

Es ist hier nicht der Ort, die tieferen Gründe dieser geistigen Neuorientierung der schöpferischen Musik aufzuweisen, die die Kluft von der unmittelbar vorangegangenen Epoche der Musik umsomehr aufriß, als Hand in Hand mit dieser Neuorientierung eine Erweiterung des Bereichs der Harmonik sich mit Notwendigkeit ergab. Auch die Schwierigkeiten, die diese quasi internen Vorgänge der Musik dem breiteren Publikum bereiteten, die unglückliche Rolle, die das unklare Schlagwort von der „Atonalität“ hierbei spielen durfte und noch spielt, können hier nur angedeutet werden. Es ist aber keine Frage, daß diese Hindernisse des Verständnisses einem Musiker umso stärker entgegentreten mußten, der wie Pepping konsequent die neue Sprache redete, während das breite Publikum noch nicht einmal die Anfangsgründe dieser Sprache erlernt hatte.

Dem durchschnittlichen Musikverbraucher ist nicht ohne weiteres einleuchtend, daß die neue Musik ihrer polyphonen Orientierung gemäß einmal eine Neuordnung des erweiterten harmonischen Bereichs, zum anderen einen Wechsel der Formen bedingt. Es wird gewiß noch viel Zeit vergehen, bis es Allgemeingut der Musikhörenden geworden ist, daß die neue Musik nicht im Rahmen der Sonatenform der klassischen Symphonie lebendige Gestalt gewinnen kann, daß sie vielmehr ihren Voraussetzungen gemäß bei den entsprechenden Formen der Vorklassik anknüpfen, uns wieder mit der freien Satzfolge einer Suite oder Partita, dem Musikantischen eines Concerto vertraut machen mußte. Daß die Musik der Gegenwart ihren stilistischen Anknüpfungspunkt zwangsläufig bei einer älteren Epoche unsrer abendländischen Musikgeschichte zu suchen hatte, deren äußere Grenzpunkte sich etwa mit den niederländischen Kontrapunktikern des 15. Jahrhunderts und mit Joh. Seb. Bach fixieren lassen, ist den Fachleuten begreiflich, dem großen Publikum jedoch sind die Augen darüber immer und immer wieder zu öffnen.
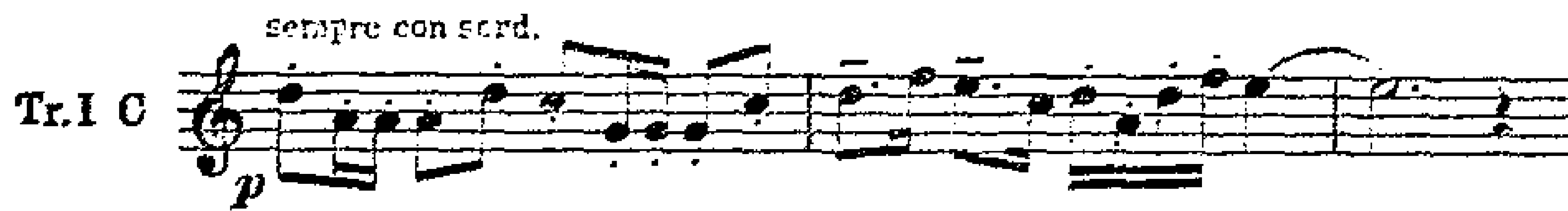
Abgesehen von der universalen Welt und Gültigkeit Joh. Seb. Bachs greift Ernst Pepping mehr intuitiv als bewußt etwa zu der geistesverwandten Kunst einer Messe Josquins oder einer Liedbearbeitung Senfls, um das seinem künstlerischen Wollen gemäße für sich zu entdecken und eine Bestätigung des eingeschlagenen Weges zu finden. Sein künstlerischer Unabhängigkeitsdrang bewahrt ihn hier ebenso sicher vor der naheliegenden Gefahr der Stilkopie wie er ihn andererseits alle zugunsten des „Kollektiven“ erhobenen Parolen der Zeitgenossen ablehnen heißt. Der für manchen Komponisten vielleicht fruchtbare Gedanke des „Lehrstücks“ z. B. fand bei Pepping keinen Anklang, woraus aber nicht zu folgern ist, daß ihm der Gedanke des „Kollektiven“ an sich fern stünde. Im Gegenteil: das künstlerische Verantwortungsgefühl ist so stark, daß ihm jedes äußere Gewand des Kollektiven am tiefsten Wesen des Gemeinschaftsgedankens

vorbeizugehen scheint, ja, diesen in Gefahr bringt, an der Oberfläche, an Äußerlichkeiten haften zu bleiben. Pepping ist sich der alten und zu allen Zeiten immer wieder neu gestellten Künstleraufgabe zutiefst, will sagen in seiner künstlerischen Berufung, bewußt, teilzuhaben an allen geistigen Strömungen und seelischen Erlebniskomplexen seiner Zeit und dieses Teilhaben mit den Mitteln seiner künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten einmalig zu dokumentieren. Daß er dies als „Außenseiter" tut, nicht einer der vielen Gruppen verbunden, in die nun einmal das deutsche Musikleben der Zeit zerfällt, ist gleichzeitig seine Schwäche und seine Stärke.

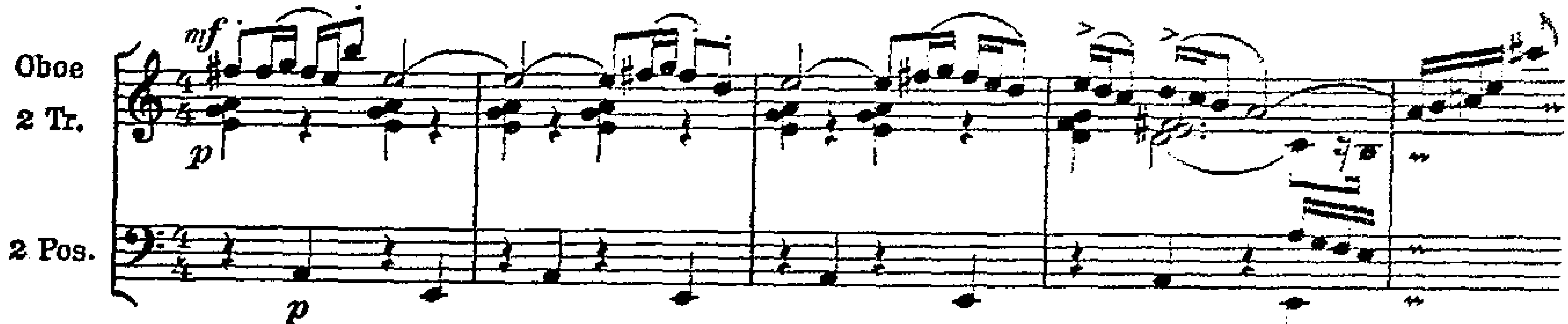
Bei einem Blick auf das Werk Peppings erfordert eine Zeichnung seines Bildes vorab die Beseitigung jener irrigen Meinung, als sei dieser Komponist in erster Linie oder gar ausschließlich der Schöpfer kirchlicher Vokalwerke, wozu deren gelegentlich starker Erfolg oder auch der reiche Umfang dieser Seite seiner Produktion nicht unwesentlich beigetragen haben mag. Sein kompositorisches Schaffen beginnt auf dem Boden der Instrumentalmusik. 1926 erregen in Donaueschingen eine Serenade für Militärorchester und eine Suite für Trompete, Saxophon und Posaune die Aufmerksamkeit der Musiker. Ungefähr der gleichen Zeit gehören ein Sextett für Streicher und Bläser, ein Kammerkonzert für 16 Soloinstrumente, ein Streichquartett, ein Streichtrio an. Es folgen eine Reihe Kammerkonzerte: Concerto I für Bratsche mit 12, Concerto II für Klarinette und Posaune mit 6, Concerto III für Kontrabaß mit 8 Soloinstrumenten; als Concerto IV ein Konzert für Klavier und Orchester. Zu diesen Manuskripten gehört endlich noch eine Partita für großes Orchester (1932), während zwei ältere Orchesterwerke, ein Präludium und eine Invention bereits im Druck erschienen sind.

Angesichts der Fülle dieser Instrumentalkompositionen liegt die Unmöglichkeit, die Entwicklung des Komponisten auf dem Wege einer kurzen Werkbetrachtung aufzeigen zu wollen, auf der Hand. Auch der Nachweis einer gewissen Folgerichtigkeit der künstlerischen Entwicklung, der im Dienst der Aufklärung über die Ernsthaftigkeit unserer neuen Musik eine so notwendige Aufgabe wäre, kann im Verlauf dieses knappen Bildes nicht angestrebt werden. Es wäre gewiß verführerisch, wenigstens mit einem flüchtigen Blick die Concerti zu streifen und an ihnen sowohl die aller neuen verantwortungsbewußten deutschen Musik eigenen Gemeinsamkeiten als auch die bisher nur angedeuteten Besonderheiten des von unserem Komponisten verfolgten Stilwillens in den Grundzügen sichtbar zu machen. Schon der geniale Wurf des Bratschenkonzertes etwa könnte mit seinen drei Klanggruppen des Begleitkörpers – Holzbläser, Blechbläser, 4 Kontrabässe – nicht nur die einer älteren deutschen Musikübung so selbstverständliche starke Verwendung der Bläser, sondern auch die stilistische Wiedergeburt durchaus selbständig geführter Stimmen, die nur dem Ganzen des polyphonen Musikablaufes untergeordnet sind, unter Beweis stellen. Alle diese Concerti werden von einer stark motorischen Thematik beherrscht, die niemals in bequem aufzufassender liedhafter Abgeschlossenheit sich darbieten will, sondern ihre musikantische Kraft in frei hinströmender Bewegung der Einzelstimmen entlädt, und diese an der Formung des melodischen Einfalls gleichberechtigt aktiv teilnehmen läßt. Daß eine so geartete Musik des musikalischen Einfalls als dem Kern und inneren Ausgangspunkt ihrer Entwicklung nicht entraten kann, möchte etwa an den beiden Beispielen dargetan werden, die den Vorwurf entkräften müßten, der neuen Musik fehle die Potenz melodischer Einfälle und damit

die Kraft der Empfindung. Die ursprüngliche Heiterkeit dieses Trompetengedankens etwa aus der „Sonata“ (I. Satz):
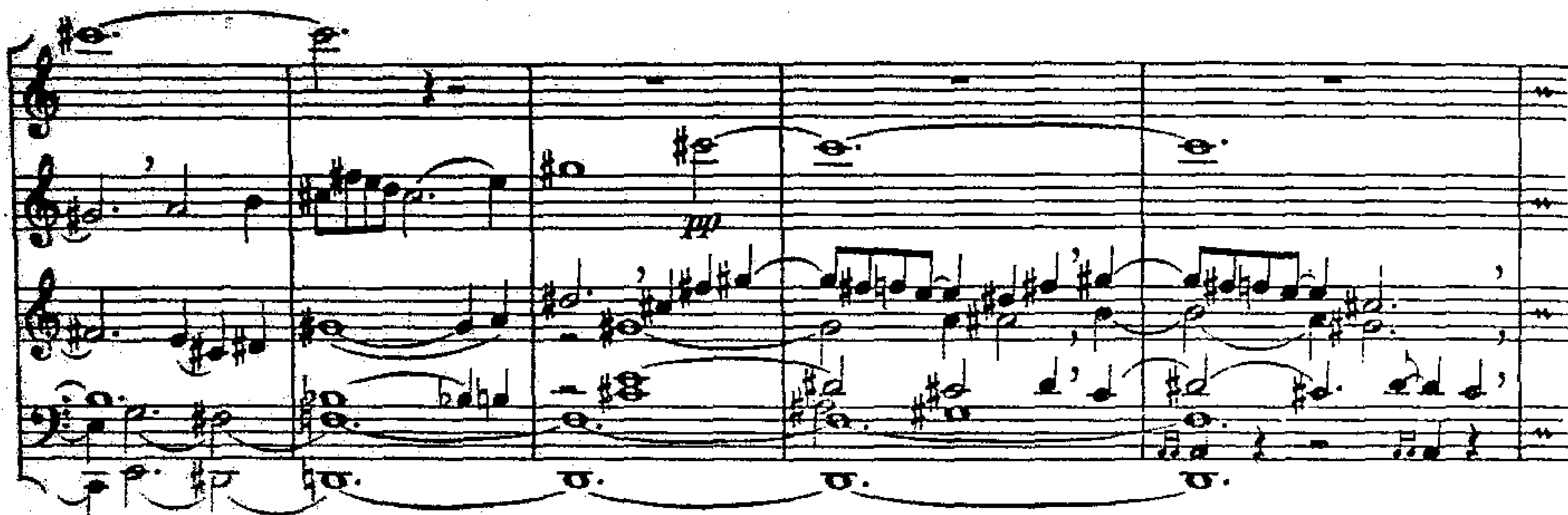


oder die übermütige Lustigkeit des melodischen Tuttianfangs im „Finale“:



des Bratschenkonzerts wird gewiß niemand leugnen wollen. Wäre es möglich, mit Worten einen Begriff zu geben von der irrationalen Haltung des Mittelsatzes, eines „Lamento“, dessen zusätzliche Bezeichnung „Variationen über einen Akkord“ auf die konstruktive Phantasie Peppings nachdrücklich hinweist, so wären damit die Kräfte angedeutet, die hinter diesem kompositorischen Werk stehen: Der Konstruktivist Pepping erweist sich gleichzeitig als ein starker eigenartiger Melodiker; indem seine Kraft der Phantasie aber jeder Stimme ihr eigenes Leben gibt, erfüllt sie die Forderungen eines polyphonen Musikdenkens und bedingt die „Konstruktion“ eines Klangideals, das von der melodischen Erfindung her verstanden sein will. Zur Verdeutlichung des Gesagten möge hier diesem „Lamento“ etwa der Anfang des Mittelsatzes der letzten Orchester-Partita gegenübergestellt werden (Nocturno):

Nocturno
Adagio
Klar.
Tr.
con sord.
Br.
Pauke
Vcl.
mp
mp
p
pp
pp
Flöte I
Fag. I
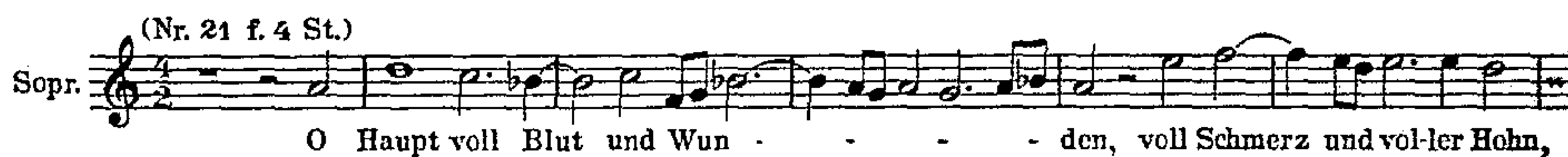


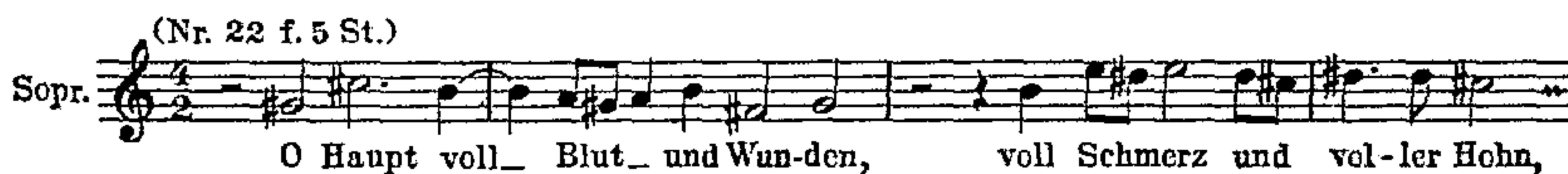
Wie hier über den von Bratschen und Celli lang ausgehaltenen tiefen Dreiklangstönen ein Duett zwischen der 1. Klarinette und der 1. Trompete angestimmt wird, das dennoch eigentlich kein Duett ist, weil jede Stimme scheinbar unbekümmert um ihren Partner ihren eigenen Weg geht, während wir uns nicht des Eindrucks erwehren können, daß sie in Wirklichkeit – beide von gleichen schmerzlichen Gedanken bewegt – eines Geistes Kind sind, das läßt auch von diesem langsamen Satz erwarten, daß er des tiefsten Lebens voll ist und einen Bereich des Gefühls und der Empfindungen umspannt, von dem jedoch nur die klangliche Realisierung dieser Partitur eine Vorstellung zu geben vermöchte.

Peppings Vokalkompositionen gehören, abgesehen von den „Sprüchen und Liedern" nach Texten von Goethe, Eichendorff und Rilke, ausschließlich der Kirchenmusik an. Da allein der Umfang seines kirchenmusikalischen Schaffens innerhalb unserer zeitgenössischen Produktion – bei Beachtung seiner kirchlich gebundenen Strenge – fast einzigartig dasteht, erscheint es begreiflich, daß dieser Seite seines Werks größere Beachtung widerfuhr, obwohl auch diese Würdigung weit hinter der vorgelegten Leistung zurückgeblieben ist. Dabei möchte es nicht ohne Belang sein zu erfahren, daß Peppings Begegnung mit dem Ideenkapital des protestantischen Chorals – der weitaus größte Teil seiner Vokalkompositionen ist der Choralbearbeitung gewidmet – schon vor einigen Jahren zuerst in einer Reihe von 6 zu einer Suite vereinigten Choralvorspielen für Orgel fruchtbar wurde. Gleich das erste große a cappella-Werk, die „Choralsuite" für großen und kleinen Chor (für 3–12 Stimmen), die in drei Teilen 7 Choräle zur Cantus firmus-Grundlage hat, ließ erkennen, daß Peppings Auseinandersetzung mit der kirchlichen Musik und mit dem Choralgut insbesondere nicht von flüchtiger oder vorübergehender Art sein würde. Ungefähr gleichzeitig entstanden die „Deutsche Choralmesse" für 6stimmigen Chor (6 Choralmotetten) und eine „Kanonische Suite in 3 Chorälen" für 3stimmigen Männerchor. 1929 brachte an freien Schöpfungen auf lateinischer Textgrundlage eine „Kleine Messe" für 3 Stimmen und 5 Hymnen für 4stimmigen Chor.

Gewissermaßen als vorläufige Krönung seines Choralwerks legte Pepping 1931 ein „Choralbuch" vor, hinter dessen anspruchslosem Titel sich nicht weniger als 30 der kunstvollsten und dennoch auf größte Einfachheit der Faktur gerichtete Choralmotetten für 4–6stimmigen Chor verbergen. Hier wird Peppings Wille offenbar, in der Form des Kanons als extremster Verwirklichung der Polyphonie jede Stimme mit der gleichen Choralmelodie auf den Text und die Weise des Chorals zu konzentrieren.

Seine schöpferische Tätigkeit ist somit ganz darauf beschränkt, die Choralweise melodisch zum Choralkanon umzuformen. Der Schöpfer tritt völlig hinter dem Werk zurück: Die Intensivierung, die der Wort-Ton-Einheit des Chorals auf diesem Wege kraft der melodischen Phantasie des Künstlers zuwächst, will nicht die Kunst des Schöpfers, sondern den Gehalt des Chorals zeigen. Man sieht: Dem stilistischen Anknüpfungspunkt des Komponisten entspricht eine künstlerische Haltung, die bewußt alles subjektiv Einmalige zurückstellt und das Persönliche dem Sinne der Gemeinschaft unterordnet. Worauf beruht nun die Ausdruckskraft dieser Schöpfungen? Auch hier müssen wir uns in erster Linie mit dem Hinweis auf den polyphon denkenden Melodiker Pepping begnügen. Seine Phantasie, den musikalischen Gehalt eines Chorals als Mensch unserer Zeit zu erfühlen, und diesem menschlichen Erlebnis im Symbol strengster und geschlossenster Form Ausdruck zu geben, ist von erstaunlicher Vielseitigkeit. Ein Vergleich der Anfangszeile des Chorals „O Haupt voll Blut und Wunden" in den beiden vorgelegten Bearbeitungen mag von diesem Vorgang einen Begriff geben:





Mit diesen knappen Andeutungen konnte nur auf einige uns wesentlich dünkende Züge Ernst Peppings hingewiesen werden; es konnte und sollte keine Entwicklungsstudie geboten werden. Wenn dennoch das Werk wenigstens beinahe vollständig verzeichnet wurde, so glaubten wir das der richtigen Beleuchtung unseres Bildes schuldig zu sein. Es würde eine bedauerliche Unvollständigkeit bedeuten, wenn abschließend der jüngsten Werke nicht wenigstens mit einem Wort gedacht würde. Als sehr wesentliche Bereicherung deutscher Hausmusik zu wertende Kompositionen stellen weniger technische als hohe geistige Anforderungen: die „Sonatine" für Klavier sowie die „Variationen" (über ein alten Volkslied) und die „Suite" für 2 Violinen. Zwei Orgelpartiten über protestantische Choräle („Wie schön leuchtet der Morgenstern"[1]) und „Wer nur den lieben Gott läßt walten"), jüngst im Druck erschienen, verblüffen durch ihr früheren Werken gegenüber wesentlich einfacheres Satzbild. Diese Wendung zu einer einfacheren Gestaltung zeigt auch die Arbeit der letzten Monate: die Komposition des 90. Psalms (Herr Gott, du bist unsre Zuflucht) für 6stimmigen Chor. Diese geistliche Komposition besteht ohne das Rückgrat des Chorals; die erreichte Textdeutung und die Schönheit dieser vokalen Polyphonie scheinen uns von einer so einmaligen Gültigkeit, daß wir nicht umhin können, dieses Vokalwerk als eine erste Erfüllung eines Stilwillens hinzustellen, der unserer Meinung nach der wesentliche unserer Zeit sein dürfte.

[1]) siehe Notenbeilage in diesem Heft

Blick in Zeitschriften

Kunstmusik und Volk.

Wer glaubt etwa, dass nicht in allen Jahrhunderten die Menschen (also „das Volk“) sich geschieden hätten in: eine kleinere Anzahl von Musikempfänglichen, Musikbedürftigen, Musikverständigen — und Millionen von Musikunempfänglichen, Musikgleichgültigen, Musikverständnislosen? Wer will dafür eintreten, dass etwa einmal das Volk auf der Gasse Palestrina, Bach, Mozart gepfiffen hätte? Ich halte dafür, dass höchstvermutlich zu allen Zeiten der eine — grössere — Teil seine gleichgültige oder nichtachtende Einstellung zur Musik mit derselben Energie vertreten hat, wie der andere — kleinere — sich um den Besitz des ihm unentbehrlichen Geistesgutes unablässig gemüht hat. Wenn aber die äusseren Lebensbedingungen den Erwerb dieses Besitzes den Kunsthungrigen aus sozial benachteiligten Volksschichten wesentlich schwerer machten, als denen aus begüterten und bevorrechtigten Kreisen, so war dies in früheren Jahrhunderten viel mehr der Fall als seit Beginn des 19. Jahrhunderts!

(Walter Abendroth in der „Musik“, März 1934.)

Wagner und Makart.

Merkwürdig, welche sogar auf Aeusserliches, Nebensächliches sich erstreckenden verwandten Züge sich beim Meister des betörenden Klanges und dem der leuchtendsten Farben finden. Der Dichter A. Wilbrandt erwähnt, wie sehr es auch Wagners Bedürfnis war, sich mit einem gewissermassen femininen Luxus aller Art zu umgeben. Bei beiden Meistern war Denken und Fühlen von vehementer Erotik getränkt, die sich naturgemäss ihren Schöpfungen mitteilte und nicht wenig dazu beitrug, das Publikum für dieselben zu entflammen. Denn jedermann sucht, unbewusst oder nicht, in den Werken der Genies, der grossen Leidenschaftlichen, die Erfüllung seiner Wunschträume, welche ihm ungenügende Anlagen oder bürgerliche Konvention versagen. Wagner ist da der tiefere, dank der ihm zu Gebote stehenden Bühne und Musik auch aufrüttelndere, während Makart nur über die stumme Sprache der Formen und Farben verfügt. Blickt man aus unseren verworrenen, kummervollen und ungeistigen Tagen in jene Jahrzehnte zurück, beschleicht einen Sehnsucht, und man sieht um sich nach Anzeichen, die versprechen würden, dass jene Vergangenheit abermals Gegenwart werde.

(Emil Petschnig in der „Allgemeinen Musikzeitung“ vom 23. März 34.)

Wege der Harmonik.

Wagner stellt den gewaltigen Endpunkt einer nicht an absolute, sondern an persönliche Massstäbe gebundenen Epoche dar, und das mit einer Tiefe, mit einer Wucht und einer genialen Explosivität, die einer ganzen Generation nach ihm zum Verhängnis geworden ist. Und diese Generation nach Wagner ist die Generation vor uns, die von einer tiefen und hoffnungslosen Skepsis erfüllt war. Diesem Verhängnis sind wir heute durch entschiedene und entscheidende Rückkehr zu bewusster Lebensbejahung und zu klarer Verantwortlichkeit dem Ganzen gegenüber an Stelle der versponnenen Bezogenheit auf das eigene Ich endgültig entronnen. Diese Einsicht vertieft das Verständnis dafür, dass die junge Generation einer gleitenden Chromatik und schillernden Enharmonik abgewandt, den Mitteln der Bezauberung und Berauschung entsagt hat, um sich einer einfacheren Sprache zu bedienen, die geeignet ist, willensbildend auf die neue Gemeinschaft zu wirken.

(Werner Egk in „Völkische Kultur“, März 1934.)

Atonal gleich kulturzersetzend?

Die Erfahrung lehrt, dass die Gesetze des musikalischen Stils in dauerndem Flusse bleiben, dass jede Generation das, was sie zu sagen hat, auch in den ihr eigentümlichen Sprechstil zu kleiden bestrebt ist. Als Beethoven seine erste Sinfonie mit einem Septimenakkord eröffnete, da war das eine fortschrittliche Tat, die von den bis dahin gültigen Tonalitätsbegriffen nicht minder abwich als die Dissonanzbehandlung unserer jungen Generation von den Schulregeln der Richterschen Harmonielehre. Die junge Generation erwartet es gewiss nicht, sanfter angefasst zu werden als ihre Vorgänger; sie wird ebenso bereit sein, aus dem Widerspruch zu lernen wie jene — vorausgesetzt, dass eine musikalische Frage auch mit musikalischen Argumenten behandelt und ausgefochten wird. Wenn aber atonale Merkmale und kulturzersetzende Tendenzen in einem Atemzuge genannt werden, dann wird ersichtlich über das Ziel hinausgeschossen. Natürlich kann eine Oper kulturzersetzende Tendenzen haben, in der Handlung, im Text, in einem zugrunde liegenden Programm — aber deshalb braucht sie keineswegs „atonal“ zu sein. Ebenso ungerechtfertigt wäre es andererseits, einer Musik allein um „atonaler Merkmale“ willen auch eine „kulturzersetzende Tendenz“ zu unterstellen; denn hier eröffnet sich ein Zwiespalt, der geeignet ist, Verwirrung anzurichten und die Grundlagen des musikalischen Schöpfertums zu erschüttern. Man versetze sich einmal in die Lage des jungen deutschen Komponisten. Wenn jetzt der junge Komponist so musiziert, wie ihm der Schnabel gewachsen ist, so riskiert er, dass andere Instanzen für eine Ablehnung nicht ihre abweichende musikalische Gesinnung, sondern mehr oder weniger die politische Autorität der neuen Kulturbewegung in Anspruch nehmen. Der Schaden, der hier angerichtet werden kann, ist gross. Für einen Staat aber, der auf dem Boden eines betonten

Entwicklungswillens steht, kommt es darauf an, die ganze Fülle künstlerischer Ausdrucksweisen in den Dienst des gleichen volkhaften Ideals zu stellen.

(Hans Lyck in der „Deutschen Zukunft" vom 18. März 1934.)

„Kraft durch Freude".

Bachs Kunst mit ihren selbständigen und doch dem grossen Gedanken untergeordneten Einzelstimmen ist heute wieder die „zeitgemässeste" Kunst, wenn man so sagen darf. Um noch ein weiteres Beispiel herauszugreifen, sei Haydns Sinfonik angeführt, die viel eher als die allzu selbstherrlich - individualistische Kunst eines Beethoven berufen ist, die Massen überhaupt erst einmal zur sinfonischen Kunst hinzulenken. Allein schon der wundervoll klare formale Aufbau dieser Kunst darf als ein dem Verständnis weitest entgegenkommender Faktor nicht ausser acht gelassen werden, zu dem noch ausserdem die so oft volkstümliche und tanzbeschwingte, also leicht fassbare Melodik kommt. Aus dem Geiste der Gemeinschaft heraus entstand schliesslich auch noch ein Grossteil aller zeitgenössischen Musik, die, wie man beobachten kann, dem Laien häufig bei weitem nicht soviel Probleme aufgibt, als der historisch belastete Mensch annehmen möchte.

(Richard Petzold in der „Allgemeinen Musikzeitung", 30. März.)

Neoklassizismus

Wir müssen uns vergegenwärtigen, dass wir in einer Uebergangszeit leben und gerade jene grosse Kulturepoche überwunden haben, die man als Renaissance bezeichnet. „Die Entdeckung des Individuums" war ihr Inhalt und Ziel nach Jakob Burckhardt. Die individualistische Idee war im 19. Jahrhundert zur letzten Reife und um die Jahrhundertwende zur Ueberreife gelangt. Das Individuum war aus dem Zusammenhang der Gemeinschaft herausgewachsen. Synthese war notwendig, auch in dem Sinne, dass erneut überindividuelle Ideen das Individuum in seiner Selbstherrlichkeit zurückdrängten, seine Wirkung im Interesse der Allgemeinheit paralysierten. In der Kunst ist der in diesem Sinne bändigende Faktor die Form, mit deren Betonung ein Zurückdrängen individualistisch-subjektiven Inhalts naturgemäss Hand in Hand geht. Das Wesen des Neoklassizismus ist somit bestimmt als bahnbrechende Tat, als Einleitung und Hinüberleitung in die Ideenwelt neuen gemeinschaftlichen Denkens im musikalischen Kreis. Der Geist des Objektiven, der diese Bestrebungen beseelt, ist in seinem innersten Kern gewiss dazu berufen, die Grundlage für einen kommenden Stilkreis zu schaffen.

(Andreas Liess im „Anbruch", März 1934.)

Neugestaltung der Musikhochschulen

Auf dem Gebiet der Musik sind zwei Erscheinungen für die Neugestaltung der Hochschulen von entscheidender Bedeutung. Es hat sich unsere Zeit vom Instrumentalen zum Vokalen gewandt. Im Mittelpunkt steht das Singen. Musik in der Schule, Kirchenmusik (Choralsingen), das Chorwesen braucht neue Führungskräfte, die nicht Chorleitung als Begleiterscheinung guten Klavierspielens betreiben, sondern im vokalen Musizieren vom Grunde her und hauptamtlich ausgebildet sind. Dazu kommt ein Zweites: unsere Hochschulen bildeten den Instrumentalspezialisten aus. In einer Zeit, die sich vom Ich zum Wir wendet, kann der abgelöste Spezialist kaum Platz finden. Die unverhältnismässig grosse Arbeitslosigkeit im Berufsmusikertum ist nicht nur eine Folge der wirtschaftlichen Not, sondern auch mitbestimmt von unzeitgemässer Ausbildung. Wir brauchen weniger Solopianisten, Virtuosen und Musikwissenschaftler, und mehr Chor- und Singeleiter, die eine Gruppe musikalisch führen können. Solche Kräfte werden heute gebraucht als Chorleiter und Kantoren, als Musiklehrer in Konservatorien und Schulen mit dem Hauptfach Chorleitung, als Leiter der Freizeitgestaltung von Arbeitslagern, als Lehrer für die Führerschulung in SA., SS., HJ., Jungvolk, B. d. M., als Leiter von städtischen Singschulen, als Musikmeister der Reichswehr.

(Ludwig Kelbetz in „Musik und Volk", Febr./März 1934.)

Goethe heute.

Die Gefahr liegt nahe, dass seine (Goethes) Weltanschauungs- und autonomen Bildungsideale als dem heutigen deutschen Menschen völlig ungemäss betrachtet und die unzweifelhaften politischen Irrwege Goethes als Grund angesehen werden, Goethe jegliche Vorbildlichkeit abzusprechen. Goethe ist dagegen in der neuen Schule als eine deutsche Gestalt von einzigartiger Grösse und von ewiger Vorbildlichkeit in bestimmten Wesenszügen darzustellen und zugleich vom Nationalsozialismus aus in ihrer geschichtlich bedingten Einseitigkeit zu beleuchten.

(Walther Linden in der „Zeitschrift für Deutschkunde", 1934, Heft 3.)

Nationalpolitische Bildung.

Die Fragwürdigkeit des klassischen Lebensideals trat wohl allmählich in die Erscheinung, aber solange es von keinem neuen Ideal abgelöst wurde, musste es sein Schwergewicht in der Bildungsarbeit unserer Schule behaupten. Die nationale Revolution hat eine neue Auffassung von Menschen, eine neue Sinndeutung des Lebens gebracht. Wir glauben nicht mehr an Menschheitsbildung und Menschheitsgestaltung. Wir glauben nur noch an ein schicksalhaftes Werden. Ganz selbstverständlich erscheint es uns heute, dass eine Dichtung wie der „Nathan" nur noch geistesgeschichtlichen Wert haben kann. Keine Dichtung wirkt jetzt so historisch wie diese, in der der Rationalismus seine auflösende Kritik an Staat und Volk ausübt. Dass jemand wie Wilhelm von Humboldt seinen Beruf aufgibt, um ganz der Bildung seiner Persönlichkeit leben zu können, erscheint uns heute vollkommen abwegig. Ein Gedicht

wie „Die Künstler“ kann unserer Jugend heute nicht mehr wirklich nahegebracht werden, der „Werther“, „Torquato Tasso“ und „Wilhelm Meister“ können getrost den besonderen Neigungen einzelner Schüler überlassen bleiben. Die Not unseres Volkes liegt heute im Bereich des Politischen. Und wir müssen darum die ketzerische Forderung erheben, Dichtungen, die wie Hans Grimms „Volk ohne Raum“ erschütternde Gestaltungen dieser politischen Not sind, im Deutschunterricht jetzt einen Platz vor Schiller und Goethe einzuräumen.

(Eduard Schulze in der „Zeitschrift für deutsche Bildung“, März 1934.)

Musikfest in Florenz

Zum dritten Mal seit der Gründung der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik übernimmt Italien die willkommene Aufgabe, ihr Musikfest bei sich aufzunehmen. Damit ist zweierlei bewiesen: einmal, dass das Interesse für moderne Kunst in Italien heute lebendiger ist als je (ich muss auch darauf aufmerksam machen, dass der Fascismus, entgegen dem, was jüngst bei anderen Völkern und unter anderen Regierungssystemen Ereignis geworden ist, aller wahren Modernität in der Kunst seine stärksten Impulse leiht); dann aber wird dadurch auch erhärtet, dass sich die Tätigkeit der Internationalen Gesellschaft eben jetzt einer aufrichtigen Schätzung erfreut, und dass sie, als richtig aktuell, bei uns lebhaft und ernsthaft interessiert. Man hört immerfort sagen, dass die Internationale Gesellschaft den Kreis ihrer Möglichkeiten vollendet habe. Ich glaube aber nicht, dass diese geistige Organisation von besonderer Eigenart ihre Aufgabe schon gelöst hat. Wir dürfen nicht vergessen, wie viel junge Musiker hier für alle Welt entdeckt worden sind. Und vor allem nicht, dass die jährlichen Musikfeste der Gesellschaft ein einzigartiges Panorama der zeitgenössischen Musik geboten haben und noch bieten. Es gibt auf der ganzen Welt keine andere Gelegenheit, eine so beweiskräftige Zusammenfassung sämtlicher Gegenwartstendenzen zu bekommen.

(Alfredo Casella im „Anbruch“, März 1934.)

Fascistische Musik

Der Direktor des Mailänder Konservatoriums, Pizetti, behandelt in einem längeren und vielbeachteten Aufsatz die Frage, „ob die italienische Musik der letzten dreissig Jahre Beachtung verdient oder nicht“. Es werden in mehreren Abschnitten einige ästhetische und theoretische Grundsätze der sinfonischen und dramatischen Musik erörtert, und schliesslich wird die Frage nach der besonderen Beschaffenheit der fascistischen Musik aufgeworfen. Der Verfasser bekennt freimütig, dass ihm noch keine Eigenschaften an der Kunst aufgefallen seien, die man als speziell fascistisch ansprechen müsse. Er meint vielmehr: „Wie man sagen kann, dass Treue eben Treue sein muss und keine Einschränkungen oder Besonderungen zulässt, so muss man betonen, dass die Kunst, um des fascistischen Italiens würdig zu sein, eben einfach wirklich Kunst zu sein hat“.

(Ildebrando Pizetti in „Pan“, Mailand, Februar 1934.)

Aufgaben und Ziele der Kirchenmusik

Die Kraft der Kirche wird sich in dieser Notzeit gerade darin erweisen, ob es ihr gelingt, die streitbaren Lieder der Reformationszeit wieder lebendig zu machen, die Bekenntnis der Gemeinschaft vor Gott und den Menschen zugleich sind, und neue Lieder gleicher Art zu schaffen.

Ernst Sommer in „Musik und Kirche“, Kassel, Heft 2.

Diese ungemein klaren liturgischen Voraussetzungen erst ermöglichen den (englischen) Komponisten den ebenso zielvollen wie fruchtbaren Einsatz ihrer Kräfte. Dem verdankt die englische Kirche die unbegrenzte Anwendbarkeit der Fülle herrlichsten Eigenbesitzes, der ihr zu allen Zeiten zugewachsen ist und auch heute noch ungemindert zuwächst (Parry, Wood, Stanford, Harwood, Williams, um nur einige zu nennen).

Fred Hamel in „Musik und Kirche“, Kassel, Heft 2.

Die echte Polyphonie, um die unsere Jungen mit heissem, ehrlichem Bemühen ringen, fand im Programm (der Aachener Tagung für katholische Kirchenmusik) charakteristische Niederschläge. Man erkannte da die verschiedensten Typen linearer Führung: klassizistische, barocke und neuzeitlich freie Handschriften. Gerade nach dieser Seite hin gewährte der Vergleich der verschiedenen Auffassungen, nicht zuletzt seitens verschiedener nationaler Köpfe, lehrreiche Einblicke.

Heinrich Lemacher in „Musica divina“, Wien, Heft 2.

■

Geiger und Geigen. Das April-Heft der „Zeitschrift für Musik“ bringt Aufsätze über Louis Spohr, Gustav Havemann, das Wendling-Quartett, Christian Döbereiner, Henri Marteau u. a. m.

Zwölftontechnik. Im ersten April-Heft der „Schweizerischen Musikzeitung“ unternimmt Willi Schuh an Hand einiger Beispiele aus „Karl V.“ eine kurze und prägnante Darstellung der Kompositionsweise, die ebenso häufig mit ihrem blossen Namen erwähnt wie selten wirklich gekannt wird.

Internationale Gesellschaft für Neue Musik. Das März-Heft des „Anbruch“ enthält drei Aufsätze von Casella, Krenek und Hába, die sich mit den gegenwärtigen Möglichkeiten moderner und internationaler Musikpflege im allgemeinen und mit dem Florentiner Musikfest im besonderen beschäftigen.

Edward Elgar. Das April-Heft der „Musical Times“ behandelt in mehreren Aufsätzen den Lebenslauf und das Schaffen des am 23. Februar gestorbenen Komponisten.

Der Ausdruck der Kirchenmusik.

Ludwig Bonvin S. J. in „Musica sacra“ Regensburg, Heft 3.

Besprechungen

Alte und neue Orgelmusik Es ist eine alte Tatsache, der man gleichwohl erst in jüngster Zeit gesteigerte Aufmerksamkeit zugewendet hat, daß Musik und Instrument einander gegenseitig bedingen. So schafft sich das Barock die herrliche, physikalisch - akustisch organisierte Polyphonorgel, die Romantik die orchestral-expressive Charakterorgel. Und naturgemäß erleben wir heute, vom Harmonischen wiederum dem Linearen zustrebend, eine Renaissance der Barockorgel in den mannigfaltigsten Erscheinungsformen.

Hier tritt nun, im Gegensatz zu anderen musikalischen Vorgängen, ein eigentümliches Mißverhältnis zwischen geistiger und technischer Entwicklung ein. Eine Orgel ist schließlich ein ungleich kostspieligeres Objekt als ein beliebiges anderes Musikinstrument und amortisert sich erst bei entsprechender Lebensdauer. So kommt es, daß dem Wandel musikalischen Empfindens, der sich innerhalb des Menschenalters von 1900 bis 1933 abgespielt hat, der Ersatz oder Umbau der vorhandenen Orgeln nicht annähernd Schritt gehalten hat. In höherem Maße als anderswo wirken sich hier die technischen und wirtschaftlichen Faktoren retardierend auf den innergesetzlichen Fortschritt der Kunst aus. Weit mehr daran als an der natürlichen Trägheit eines großen Teils der Musikerschaft und des Publikums liegt es, daß die Orgel heute vor allem als „reaktionäres" Instrument erscheint.

Von hier aus erklärt sich wiederum die Rückwirkung des Instruments auf die Orgelkunst. Es erscheint nicht mehr als Zufall, daß die Wegbereitung einer „neuen" Musik im wesentlichen auf dem Gebiet des Ensembles „stimmiger" Instrumente und allenfalls des Sologesangs erfolgt ist. Schon der Chor, ein vorzügliches Instrument linearen Musizierens, zieht doch vom Klanglichen her ganz bestimmte Grenzen. Die überwiegende Mehrzahl der Orgeln aber, wie sie uns heute zur Verfügung stehen, würde selbst das Lineare ins Harmonische umdeuten, die Dissonanz auflösen, den Stil zersetzen. Die Folgen davon sind zweierlei: einmal, daß sich eine „neue" Orgelmusik bis heute nur in Andeutungen zeigt, und zweitens, daß stattdessen die Lösung von der romantischen Epoche hier weit entscheidender über den reziproken Wert der „alten" Orgelmusik erfolgt, die, wie die neue, linear konzipiert, zugleich aber, im Gegensatz zu ihr, „funktionalharmonisch" (nach Riemann) gebunden ist.

Man wird diesen Standpunkt festhalten müssen, um einen Querschnitt durch die gegenwärtige Editionspraxis für die Orgel richtig würdigen zu können. Die alte — d. h. also vorklassische Musik findet sich hier in Ernst *Kallers* großzügiger Sammlung „Liber organi" (Schott, Mainz) vertreten, von der mir die Bände I—IV (altfranzösische, altspanische, altitalienische Orgelmeister) und V (Toccaten des 17. und 18. Jahrhunderts) vorliegen. So weit sich darnach urteilen läßt, ist ein einheitliches Dispositionsprinzip, zugunsten der Reichhaltigkeit der Sammlung, nicht durchgeführt. Der Renaissancebewegung, zu der Straube mit seiner Sammlung „Alte Meister" das Signal gegeben hat, wird somit auf eine ganz undoktrinäre Weise eine neue Fülle bedeutsamsten Materials aus Gesamtausgaben und Originalmanuskripten zugeführt. Die Gruppierung nach landschaftlichen Gesichtspunkten, in der das Toccatenheft von Italien zu Deutschland die Brücke schlägt, bietet zumal im gegebenen Augenblick ein Element hohen Reizes. Für die Praxis hätte sich vielleicht eine Gliederung nach musikalischen oder liturgischen Prinzipien stärker empfohlen. So weit sich bisher absehen läßt, werden zumal die ersten beiden Hefte mit vollständigen Orgelhymnen, Canticis, Messensätzen von Titelouze, Couperin, Marchand oder das dritte Heft mit den folgerichtig in allen acht Kirchentönen durchgeführten Versetten Cabezons und Fantasien Santa Marias für den Dienst des katholischen Organisten nützlich sein, für den des evangelischen natürlich nicht minder, so weit der gregorianische Gesang in seinem Wirkungsbereich noch — oder wieder — gebräuchlich ist. Über die Berücksichtigung der spezifisch evangelisch-liturgischen Form des Choralvorspiels wird sich erst etwas sagen

lassen, wenn der Band mit den deutschen Meistern erscheint; einstweilen beruht die Hauptbedeutung der Sammlung auf dem reichen Material an freien Orgelformen, das für Konzert und Gottesdienst gleich ergiebig ist. Die Sorgfalt der Redaktion ist vorbildlich.

So verschieden die Tendenzen der Schöpfung und Veröffentlichung neuer Orgelmusik sind, so übereinstimmend erklären sie sich aus der gegebenen Situation. Beispielsweise schlägt man Paul *Kickstats „Vorspielbuch“* (Kallmeyer, Wolfenbüttel) auf – ich habe Heft 1 und 2 zur Hand – und fühlt sich unmittelbar in die Welt von Bachs Schüblerschen Chorälen zurückversetzt. Dieser bedingungslose Archaismus ist bei Kickstat nicht zufällig oder experimentell: er entspringt der Erkenntnis, daß eine andere verbindliche Gebrauchsmusik auf der Orgel heute einfach noch nicht möglich ist. Die Bedeutung des Werkes liegt demnach tatsächlich nicht so sehr auf der musikalischen als auf der liturgischen Seite. Kickstat schwebt offenbar eine vollständige Vorspielsammlung zum „Stamm einheitlicher Melodien“, also zum Kanon der neuen Gemeindegesangbücher, vor. Demnach wird hier die eminent dringende Notwendigkeit erfüllt, Choralvorspiele vorzulegen, die sich mit den Melodienfassungen der heutigen Gesangbücher (in Rhythmisierung, Tonhöhe usw.) genauestens decken. Zudem haben Kickstats Vorspiele den Vorzug unmittelbarer Eingänglichkeit für eine breite Gemeinde von Laienhörern und nicht übermäßig schwieriger Spielbarkeit für den Organisten. Im ganzen bezeichnen sie den Triumph einer gediegenen Handwerklichkeit über die Größe der Inspiration – aber eben einen Triumph, der gerade im gegebenen Zeitpunkt zweifellos höchstnötig ist, soll nicht die ganze Choralreform als platonische, künstlerisch unfruchtbare Idee in der Luft hängen bleiben.

Hans *Gebhard* verfolgt in einer *Orgelfantasie*, op. 18 (Schott, Mainz), wie schon aus dem Charakter des Werkes hervorgeht, keinerlei liturgische Absichten, er unternimmt den rein musikalischen Versuch, neues Klangempfinden auf die Orgel zu übertragen. Hier spürt man im Bereich des königlichen Instruments entschieden frische Luft. Gebhard wählt die Form des freien Konzertstücks, und darin liegt die Grenze seines Versuches beschlossen. Sein geistiger Ansatzpunkt ist romantisch, in seiner dissonanzenreichen Tonsprache läßt sich vieles auf den Generalnenner des Impressionismus zurückführen.

Gleichsam einen Mittelweg zwischen Kickstat und Gebhard schlägt Ernst *Pepping* in zwei *Choralpartiten* über „Wer nur den lieben Gott läßt walten“ und „Wie schön leuchtet der Morgenstern“ (Schott, Mainz) ein – und er erweist sich damit auch auf dem Gebiet der Orgelmusik, wie vordem auf jenem der Choralmotette, als ausgesprochene schöpferische Individualität. Freilich ist nach dem Gesagten nicht verwunderlich, daß dieser Weg vorerst nur unter Konzessionen nach beiden Seiten gangbar ist. Dem liturgischen Kodex gegenüber erlaubt sich Pepping eine Reihe von Freiheiten – sowohl in der Fassung und Verarbeitung der Melodie als auch in der Anzahl der Strophen. Musikalisch sieht er sich, gegenüber der herben und eigenwilligen Sprache seiner „Choralmesse“ etwa, durch das Medium der Orgel zu größeren Rücksichten gezwungen. Aber Pepping hat die Kraft, aus beidem etwas Einheitliches und Zwingendes herauszuschmelzen. Diese beiden Partiten bedeuten die herrliche Auferstehung neu-alten linearen Orgelgeistes, und sie finden mit unheimlichem Instinkt den Ausgleich zwischen handwerklicher Kunst der Choralverwertung und freier schöpferischer Fantasie. So hat Pepping es zugleich vermocht, zwei Werke zu schaffen, die ebenso als geschlossene Einheiten im Konzertsaal wie als individuelle Deutung dogmatischer Substanz im Gottesdienst Lebensberechtigung und -möglichkeit haben. Und das ist, wie die Dinge heute liegen, ungeheuer viel.

Gerade an Pepping erkennen wir, wie auch im Bereich der Orgel die Ströme, die von einer neuen Musik und einer neuen Liturgie ausgehen, einer fruchtbaren Synthese zustreben. Zugleich sehen wir aber auch das eine mit voller Deutlichkeit: daß eine neue Orgelmusik erst dann endgültig Tatsache werden wird, wenn wir in größerem Umfang die neue Orgel besitzen, die dem künstlerischen Wollen der jungen Generation entspricht. *Fred Hamel*

Ehrenfried Muthesius
„Logik der Polyphonie". Beiträge zu einer philosophischen Musiktheorie.
Junker & Dünnhaupt, Berlin

Dieses Buch ist in Absicht und Durchführung rein philosophisch. Es unternimmt eine Analyse der kategorialen Struktur der Polyphonie Bachs, da nur sie eine vollkommene Einheit von Geist und Klang darstelle, worin jeder Ton zugleich harmonische und melodische Funktion hat und darin ganz den Geist durchscheinen läßt, der den Sinn der klanglichen Gestalt ausmacht wie diese seine Wirklichkeit. Zur Beschreibung dieses dialektischen Verhältnisses der Durchdringung verschiedener Seinsbereiche dient die Terminologie Hegels, der selbst Bedeutendes zur Aesthetik der Musik beigetragen hat.

Nicht minder als die Musik bedenkt Muthesius das Hören, denn nur in ihm verwirklicht sich das Auffassen dieses Prozesses, ein Durchfärben des Gehörten, eine Erlebnisschattierung des Klangganzen von der Gesamtbedeutung her, ein Tun, das in seiner eigentlichen Struktur leider undeutlich bleibt. Kurths Bachbuch und Diltheys Bedeutungslehre bilden die Grundlagen, die entscheidend fortgebildet werden durch die stärkere Wendung zur Struktur der Musik selbst. Breiter Raum ist vorbereitend der Analyse von Harmonie, etwa der dynamischen Natur der Kadenz und dem Melodischen gewährt.

Hier ist der Punkt, wo dem Musikwissenschaftler die Andersartigkeit des Unternehmens, aber auch dessen Problematik bedeutsam entgegentreten werden. Für Muthesius erscheint, logisch-kategorial gesehen, die Harmonie als der Melodik vorgegeben. So führt er aus, daß alle Melodik *harmonische* Melodik sei, daß die melodische Bedeutungsfärbung notwendig an die harmonische gebunden sei, diese aber nicht an jene, daß das polyphone Phänomen ohne harmonische Bezugsordnung undenkbar sei, und dies in vielfachen Ausführungen, die doch immer wieder unwillkürlich die größere musikalische Ursprünglichkeit des Melodischen durchblicken lassen. So ist historisch alles ganz und gar schief, alle Musikgeschichte widerspricht hier. Es besteht völlige Unbekümmertheit um die Geschichte der Fuge bis zu Bach und eine deutliche Intoleranz gegen spätere subjektive Erlebnismusik.

Und dennoch, das ist das Bezeichnende, ist die Analyse der Bachschen Polyphonie durchaus stringent. Die ontologisch-kategoriale Analyse bleibt, jedenfalls für Bachs Fugen, wahr, wie auch immer das Verhältnis von Harmonik und Melodik in ihnen sei, die hier gleiche Macht haben. Die Analyse berührt sich gar nicht mit ihrer spezifisch musikalischen Geschichte und Deutung. Hier liegt Stärke und Grenze einer philosophischen Seinsanalyse musikalischer Formen. Vieles speziell von Bach Gesagte gilt übrigens von aller Musik, auch gerade von der vermeintlich so subjektiv-gefühlshaften, und überhaupt behandelt das Buch mehr, als hier angedeutet werden kann.

Die Lektüre dieses philosophisch ausgezeichneten Buches dürfte für den in Hegels Terminologie nicht versierten Musikwissenschaftler durch die zuweilen fast alexandrinisch formelhafte Sprache eine harte Mühe bedeuten. Nicht jeder wird Lust haben, nach Hegels Forderung die Anstrengung des Begriffs auf sich zu nehmen, zumal wenn dessen überreichliches Auftreten, für das wir hier Beispiele ersparen, nicht durchweg aus der Sache notwendig erscheint. E. F.

Hamburger Opern-Querschnitt

Carl Dietrich Carls

Seit Jahren war der künstlerische und organisatorische Kurs der Hamburger Oper uneinheitlich. Meisterwerke wie „Carmen", „Lohengrin", „Fidelio" wurden manchmal in Aufführungen geboten, die den Verpflichtungen dieses mit reichen künstlerischen und technischen Mitteln ausgestatteten Instituts in nichts entsprachen. Zwar wurden Versuche unternommen, die Inszenierungsarbeit hier und dort aufzufrischen. Für eine durchgreifende Wandlung fehlten aber die erforderlichen Vollmachten.

Unter diesen Abschnitt der Hamburger Oper einen deutlich sichtbaren Schlußstrich zu ziehen, war der Wille der neuen Leitung, dem besondere Bekräftigung dadurch zuteil wurde, daß der Hamburger Senat das Stadttheater zum „Hamburgischen Staatstheater" erhob. In dieser Spielzeit galt es zunächst einmal, Arbeit am Fundament zu leisten, und mit den Zufälligkeiten des Repertoirebetriebes aufzuräumen. Generalintendant Heinrich K. Strohm leitete mit einer Neuinszenierung des „Freischütz", die, auch wenn man ihr

nicht in allem zustimmen konnte, auf jeden Fall den Willen zu geschlossener Gesamtleistung bezeugte, die geplante Auffrischung der Inszenierungsarbeit selbst ein; musikalisch hatte Karl Boehm die Aufführung musterhaft durchgearbeitet. Ein weiterer Schritt war Rudolf Zindlers Neuinszenierung von Verdis „Don Carlos" (Musikalische Leitung: Karl Gotthardt), die einen starken, einheitlichen Eindruck hinterließ und durch wundervolle Einzelleistungen fesselte (Mathieu Ahlersmeyer als Marquis Posa, Sabine Kalter als Prinzessin Eboli, Hermann Marowsky als Philipp, Hertha Faust als Elisabeth und Carl Günther als Don Carlos). Flotows in Deutschland bisher nicht aufgeführte Oper „L'hombre" schloß sich an, von Herbert und Siegfried Scheffler sprachlich erneuert und musikalisch geschickt bearbeitet, blitzsauber in der – musikalisch von Richard Richter, szenisch von Rudolf Zindler geleiteten – Wiedergabe, ausgeglichen in den solistischen Leistungen. Intensive Bemühung um gesteigerte Leistung und erneuerte Aufführungsform war hinter diesen Inszenierungen spürbar. Von allen Aufführungen den Staub abzuputzen, war in der kurzen Zeit unmöglich; aber wo man es tat, geschah es gründlich. Bis Dezember folgte man einem im voraus festgelegten Arbeitsplan. Am ersten Januar wurden das Staatstheater-Orchester und das Orchester der Philharmonischen Gesellschaft zu einem großen Philharmonischen Staatsorchester verschmolzen. Die dadurch geschaffene neue Lage machte es notwendig, vorsichtiger und kurzfristiger zu disponieren.

Die Arbeit an den Neuinszenierungen ging weiter, wenn auch in etwas gelockerter Folge. Im Mittelpunkt steht gegenwärtig Strohms Inszenierung des „Lohengrin", unter Einsatz reicher Mittel von Wilhelm Reinking ausgestattet. Strohm hatte höchste Sorgfalt an die Durcharbeitung der großen Chorszenen gesetzt, wobei er Starre ebenso mied wie wahllose Bewegung. Es gab Szenen, in denen die Chorbewegung mit dem Bildhaften, das von Reinking wundervoll klar gestuft und gegliedert war, zu wahrhaft großer Einheit verschmolz. Aber auch in der Gegenüberstellung der Einzelfiguren – wie in der nächtlichen Zwiesprache zwischen Elsa und Ortrud – war die musikalische Spannung ins Sichtbare eingegangen. Eugen Jochum rang mit besessener Hingabe um letzte Steigerung der Intensität, stieß allerdings noch, das konnte nicht unbemerkt bleiben, auf manche Hemmnisse. Jochum hat mit seinen bisherigen Konzerten bedeutende Erfolge gehabt. Welche Linie er in der Opernarbeit durchhalten wird, kann sich erst später zeigen; daß er auch auf diesem Feld bedeutende Energien einzusetzen vermag, ließ bereits die Arbeit am „Lohengrin" erkennen. Die Frage verstummt nicht ganz, ob nicht doch auf die Dauer bei der starken Inanspruchnahme des Orchesters durch die Oper der Konzertbetrieb zu kurz kommen und ob nicht andererseits durch die Zweiteilung Oper und Philharmonie die Arbeitskraft des musikalischen Leiters einer allzu starken Belastungsprobe ausgesetzt sein wird.

Bei der Inszenierungsarbeit wird Strohm von einem Mitarbeiterstab unterstützt, der, ihn glücklich ergänzend, frisch und entschieden ans Werk geht. Ein Mann wie Reinking bringt, auch wenn er nur gastweise mitarbeitet, eine Menge neuer Anregungen in den Betrieb. Auch das Engagement des Bühnenbildners Gerd Richter, der auf der Linie eines gebändigten Realismus interessante und starke Bildwirkungen erreicht, hat sich im ganzen als glücklich erwiesen. Neben Strohm wirken als Regisseure Oskar Fritz Schuh und Rudolf Zindler. „Martha" (Musikalische Leitung: Ludwig Schmitt de Giorgi), von Zindler etwas sorgloser angefaßt, wurde naiv und farbig bewegt an

das Publikum herangespielt; getragen wurde die Aufführung von den ausgezeichneten gesanglichen Leistungen Rose Books und Stefan Schwers. In Richard Strauß „Arabella" (Regie: Schuh, musikalische Leitung: Richard Richter) riß der gastierende Jaro Prohaska als Mandryka die Hamburger zur Bewunderung hin. Von Schuh szenisch, musikalisch von Richard Richter sauber und liebevoll durchgearbeitet, mit phantasievollen Bühnenbildern von Heinz Daniel, wurde Lortzings „Undine" dem Repertoire neu eingefügt.

Nachdem die Hamburger Oper durch die Orchesterverschmelzung und den Wechsel in der musikalischen Leitung noch einmal von neuem in Umwandlungen hineingezogen worden ist, kann es nicht anders sein, als daß eine gewisse innere Beunruhigung sich gelegentlich auch in den Aufführungen spiegelt. Aber es wäre sinnlos, bei einzelnen Schwankungen länger verweilen zu wollen. Nicht alle Absichten können in dieser ersten Spielzeit zu Wirklichkeit reifen. Unbillig wäre es, das zu erwarten. Gewiß sind verschiedene Werke, die für diese Spielzeit angekündigt waren, darunter Haendels „Julius Caesar", Marschners „Templer und Jüdin" (in der Bearbeitung von Pfitzner), Pergolese-Strawinskys „Pulcinella"-Suite und Pfitzners „Armer Heinrich" bisher nicht im Spielplan erschienen. Aber auch diese mangelnde Abrundung des Spielplans muß angesichts der augenblicklichen Gegebenheiten in Kauf genommen werden. Viel hängt davon ab, daß die bisherigen Ergebnisse zunächst einmal sichergestellt werden. Die volle Entfaltung der neuen Aktivität wird zum guten Teil der nächsten Spielzeit vorbehalten werden müssen. Dann wird allerdings auch eine stärkere Abrundung des Repertoires geboten sein.

Kleine Berichte

Zeitgenössische Musik in Berlin Seit der Uraufführung des neuen Werkes von Hindemith ist im Berliner Musikleben eine fühlbare Entspannung eingetreten. Der Erfolg hat das Vertrauen in die Geltung der schöpferischen Persönlichkeit und der Leistung neu gefestigt und genau im rechten Augenblick das Müßige eines Streites um die Richtung der Kunst angesichts des strengsten Verantwortungsbewußtseins vor Tradition und Gegenwart sinnfällig bewiesen. Schon allein die Tatsache der Hindemith-Aufführung durfte als Beweis für den Zukunftswillen des neuen Staates gewertet werden, der sich in der Person Furtwänglers für die ungestörte organische Weiterentwicklung der deutschen Musik eingesetzt hat.

Diese Initiative hat sich praktisch in einer Zunahme der Veranstaltungen mit moderner Musik ausgewirkt. Die Kräfte, die die Entwicklung tragen, werden erkennbar, Wege beginnen sich abzuzeichnen. Freilich zeigt sich sofort, daß eine Kunst, die sich nicht auch bewußt mit der Zeit auseinandersetzt, Gefahr läuft, von ihr überholt zu werden. So vermochten Zwölfton-Kompositionen von Norbert von *Hannenheim* und Hermann *Heiß*, die ebenso fanatisch wie pedantisch einem abstrakten l'art pour l'art-Prinzip nachhängen, heute nur noch als private Zeugnisse ehrlichen Ringens um eine neue Tonsprache zu interessieren, so nachdrücklich und überlegen auch Else C. *Kraus* am Flügel und Hermann *Heiß* an der Spitze eines Bläser-Ensembles für sie eintraten. Der künstlerische Gewinn des Abends waren die meisterlich geformten, ausdrucksstarken Lieder von *Bartók*, die Alice *Schuster* bemerkenswert musikalisch, aber mit unzureichender Stimmtechnik vortrug.

Kammerkonzert der Berliner Akademie

Einen aufschlußreichen Abend mit Werken von Besch, Kaminski, Herbert Marx und Hermann Simon, der trotz des Unterschiedes der Generationen eine Gemeinsamkeit in der Stilrichtung, im klassizistischen Bekenntnis aufdeckte, veranstaltete die neuerdings sehr rührige Musiksektion der *Akademie der Künste*. Der generationsmäßig Älteste unter den genannten Autoren ist Heinrich *Kaminski*. Er liebt in seiner „Dorischen Musik für Orchester" barocke Prachtentfaltung, den großartigen Pomp rauschender Klangmassen. Er erreicht im symphonischen Zusammenschluß streckenweise eine altertümelnde Wucht, aber die Entwicklung ist sprunghaft, ohne organischen Fluß, bleibt zuweilen in der bloßen Geste befangen. Das Zwiespältige des Werkes offenbart sich in einer immer wieder durchbrechenden, zumal im gekünstelten Serenadenton des letzten Satzes bedenklichen Expressivität, in der sich der Zeitgenosse von Richard Strauß ausspricht.

Otto *Besch* besticht in seinem dreisätzigen Orgelkonzert durch Prägnanz und Klarheit der Form, durch die Sauberkeit der künstlerischen Arbeit. Sein durchsichtiger polyphoner Stil hat Elemente der jüngsten Entwicklung, etwa Hindemiths, organisch eingeschmolzen und mit persönlichem Ausdrucksgehalt erfüllt. Das lebendige Bewegungsspiel der einleitenden Toccata und die großzügige, charaktervolle Schlußfuge umrahmen einen langsamen Satz von nicht alltäglicher Tiefe der Empfindung.

Eine merkwürdige Zwischenstellung nimmt Hermann *Simon* ein. Sein „Crucifixus" für Chor, Soli, Orchester und Orgel fesselt durch einen asketischen Ausdruckswillen, der aus den sieben Worten des Erlösers ein Seelengemälde von naturalistischer Herbheit formt. Seine stärksten und oft eindringlichen Wirkungen erreicht Simon durch eine polytonal durchsetzte Alterationsharmonik, die sich freilich noch nicht durchweg zu echter Stimmigkeit durchgerungen hat.

Schließlich hörte man eine Konzertmusik für Kammerorchester und Klavier von Herbert *Marx* als dem Vertreter der jüngsten Generation, für die das Durchstoßen tonaler Bindungen kein Problem mehr bedeutet. Hier tritt der konzertante Bewegungsimpuls unmittelbar in die Erscheinung, oft ungebärdig und grell und noch sehr unfertig in der Faktur, aber mit einer rhythmischen Lebendigkeit, die aufhorchen läßt. *H. J.*

Kulturarbeit im Reich

Neben den traditionellen Veranstaltungen des Oratorienvereins entfaltet hier seit zwei Jahren die Laiengruppe *Eßlinger Kammerchor* unter der Leitung von Helmut *Bornefeld* eine rege Tätigkeit. Der Chor sang neben allerlei Motetten und Madrigalen *Lechners* „Sprüche" und „Hohelied", Stücke aus *Hindemiths* Altdeutschem Liederbuch, *Strawinskys* „Unterschale" und *Orffs* Catull-Madrigale. Durch die Gründung der Eßlinger Spieltruppe wurde dann die Darbietung von Werken wie *Händels* Trauerhymne auf den Tod der Königin Karoline (in *Bornefelds* Bearbeitung) und *Haas'* „Christnacht" möglich. Jüngst fand ein Abend mit Werken Friedrichs des Großen und seines Musikerkreises statt (Graun, Benda, Ph. E. Bachs „Morgengesang am Schöpfungsfeste"). Der Musizierkreis wirbt besonders um solche Hörerschichten, die bisher im Musikleben abseits standen und findet warme Gegenliebe für seine Abende. In nächster Zeit wird *Ockeghems* Missa Mi-Mi zusammen mit Motetten von *Vaet* und *Josquin* gesungen. Geplant ist ferner eine Haydn-Serenade und *Hindemiths Plöner Musiktag*. Im Rahmen der Hausmusiken des Kreises gab u. a. Alfred *Kreutz* (Stuttgart) mit reifstem Können einen Abend am Schiedmayer-Clavichord mit ungedruckten Werken von Neefe, Witthauer, Häßler und Türk. *f. b.*

Notizen

Werke und Aufführungen

Paul *Höffer* hat eine Oper *„Der falsche Waldemar“* geschrieben. Die Uraufführung wird Anfang der nächsten Spielzeit im Landestheater Stuttgart stattfinden.

„Blondin im Glück“, Hans *Grimms* neueste Oper, ist von dem Opernhaus Hannover zur Uraufführung angenommen.

Werner *Egk* arbeitet an einer Oper *„Die Zaubergeige“*. Der Text ist unter Anlehnung an die bekannte Puppenkomödie nach Pocci von Ludwig *Andersen* und Eugen *Roth* verfaßt.

Joseph *Haas* komponiert eine Oper nach dem Schauspiel *„Tobias Wunderlich“* von Hermann Heinz Ortner.

Die nächste Aufführung von *Hindemiths „Symphonie Mathis der Maler“* findet unter Leitung des Komponisten am 5. Mai in Duisburg statt. Mitte Mai folgt eine Sendung des Hamburger Rundfunks. Das Werk wird im Spätsommer auf Telefunkenplatten erscheinen.

Conrad *Beck* hat die Komposition seines *Oratoriums* für Soli, Chor, Orchester und Orgel nach Sprüchen des Angelus Silesius soeben fertiggestellt. Die Uraufführung findet durch das *Basler* Kammerorchester (Kammerchor und Kammerorchester) unter Leitung von Paul *Sacher* am 7. Juni in Basel statt.

In den kommenden Wochen wird die Berliner Staatsoper „Die Frau ohne Schatten“ und „Ariadne“ neu einstudieren und „Intermezzo“ in neuer Inszenierung herausbringen. Zum 70. Geburtstage von Richard Strauß kann die Staatsoper Berlin mit sieben Opern des Meisters aufwarten, von denen er selbst drei dirigieren wird.

Richard *Strauß* wird seinen 70. Geburtstag am 11. Juni d. J. in *Dresden* verleben. Für diesen Tag sind größere Ehrungen des Meisters in Aussicht genommen. Mit seinem Geburtstag wird gleichzeitig die *Dresdener Richard Strauß-Woche*, in der der Komponist *zweimal* dirigieren wird, mit dem neueinstudierten „Rosenkavalier“ eröffnet.

Das Ballett „Der Zauberladen“ von *Rossini-Respighi* ist von den Bühnen Wien, Mannheim, Köln, Frankfurt a. M. zur Aufführung angenommen worden.

Die erfolgreiche Volksoper *„Madame Liselotte“* von Ottmar *Gerster* wurde am 7. März in einer wirkungsvollen Funkbearbeitung vom Reichssender Köln übertragen.

Das Konzert für Streichorchester von Wolfgang *Fortner*, das kürzlich in Basel mit außerordentlichem Erfolg uraufgeführt wurde, erlebte seine deutsche Uraufführung in einem Konzert des Kampfbundes für deutsche Kultur in Mannheim.

Die *Passionskantate* für zwei Soli, gemischten Chor und Orchester von Hans *Wedig*, op. 6, gelangte am 20. März in Essen unter Musikdirektor Joh. Schüler zur *Uraufführung*.

Der Reichssender Hamburg übertrug am 6. April die *„Variationen-Suite“* von Joseph *Haas*. Das Werk wurde auch am 21. März vom Konzertverein in München aufgeführt.

Das Oratorium *„Der große Kalender“* von Hermann *Reutter*, Textfassung von Ludwig *Andersen*, wird am 23. April in Oldenburg unter Leitung von Landesmusikdirektor Albert *Bittner* aufgeführt werden. Weitere Aufführungen sind vorgesehen in Mannheim, Würzburg und München-Gladbach.

Generalmusikdirektor Paul *Scheinpflug* in Breslau führte am 27. März mit der Schlesischen Philharmonie die neue *Konzertouvertüre III* (Lützow) von Lothar *Windsperger* auf. Das erfolgreiche Werk, in dem das bekannte Lützow-Lied von C. M. von Weber thematisch verarbeitet ist, wurde auch von dem Reichssender Breslau übertragen.

Das Deutsche Luftsportorchester unter Leitung von Generalmusikdirektor *Schulz-Dornburg* führte auf seinen Propagandareisen die *„Musik für Orchester“* von Rudi *Stephan* bisher in folgenden Städten auf: Berlin, Hamburg, Hannover, Dresden, Leipzig und Zittau. Das Werk wurde auch am 12. März von der Kölner Gürzenich-Konzertgesellschaft und am 4. April vom Reichssender Köln aufgeführt.

Der Dresdener Kreuzchor brachte unter Leitung von Kirchenmusikdirektor Rudolf *Mauersberger* ein Kammeroratorium *„Emmaus“* für gemischten Chor, Solostimmen und Orchester von W. Wenzel zur Uraufführung.

Personalnachrichten

Am 17. April feierte Johannes *Wolf*, der hochverdiente Professor für Musikwissenschaft an der Universität Berlin und der langjährige Direktor der Musikabteilung der Staatsbibliothek seinen 65. Geburtstag. Prof. Wolf ist international anerkannt und der beste Kenner alter und mittelalterlicher Musik und seine zahlreichen Werke auf diesem Gebiet sind grundlegend für die ganze Musikwissenschaft.

Charles *Widor*, der berühmte französische Komponist und Orgelmeister feierte soeben seinen 90. Geburtstag. Es ist der Freund und Nachfolger Cesar Francks und ein Vorkämpfer Wagners in Frankreich. Mit einem Festkonzert, in dem der bis zu diesem Tage als Organist von St. Sulpice in Paris wirkende Meister selbst seine 3. Symphonie dirigierte, beschloß er seine an hohen Ehren und Ämtern reiche öffentliche Laufbahn.

Werner *Ladwig*, der Leiter des Dresdner Philharmonischen Orchesters, ist, erst 35jährig, am 22. März an den Folgen einer Operation in Berlin gestorben.

Hans *Theßmer*, der Dramaturg der Städtischen Oper in Berlin, wurde vom Generalintendanten Otto Krauss von der nächsten Spielzeit ab als erster Dramaturg für Schauspiel und Oper und als Schauspielleiter an die Württembergischen Staatstheater verpflichtet.

Rudolf v. *Laban*, der Ballettmeister der Berliner Staatsoper, will die Praxis mit der Theorie vertauschen. Er verläßt Ende September seine bisherige Wirkungsstätte und tritt ein Lehramt für Choreographie an.

Nachdem das *Weimarer Kammer-Trio für alte Musik* (Marthe Bereiter, Prof. Reitz, Konzertmeister Schulz) zur Eröffnung der Kunstausstellung der Thüringer Gaukulturwoche gespielt hat, wurde es für den Leipziger Sender verpflichtet.

Verschiedenes

Das Reichskabinett hat die Überleitung der *Städtischen Oper* in Charlottenburg aus dem Besitz der Stadt Berlin auf das Reich und die Weiterführung des Institutes als *Reichsoper* beschlossen unter gleichzeitiger Bereitstellung der erforderlichen Mittel. Das Theater erhält den Namen „*Deutsches Opernhaus*". Seine Führung und Verwaltung wird von dem für das deutsche Theater- und Kunstwesen zuständigen Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda ausgeübt. Zum Intendanten des „Deutschen Opernhauses" hat Reichsminister Dr. Goebbels den Kammersänger Wilhelm *Rode* ernannt. Die Spielzeit der neuen Reichsoper, deren Haus auch bauliche Veränderungen erfahren soll, wird am 15. September beginnen.

Die *Kasseler Musiktage* zur Förderung der Hausmusik, die im vorigen Jahre großen Erfolg hatten, sollen zu einer ständig wiederkehrenden Veranstaltung gemacht werden. Sie finden im kommenden Herbst in der Zeit vom 21.–23. September unter der künstlerischen Leitung von August *Wenziger* statt. Gleichzeitig werden, ebenfalls veranstaltet vom *Arbeitskreis für Hausmusik*, Arbeitstage für Musikerzieher unter Leitung von Katharina *Lignitz* abgehalten werden.

Der Kreis *Heidelberg* im Badischen Sängerbund, der die Amtsbezirke Heidelberg, Wiesloch und Sinsheim umfaßt und 16 Vereine mit 6500 Sängern zählt, hat als erster im Deutschen Sängerbund in Heidelberg eine Chormeisterschule eröffnet.

Das *Musikseminar* des Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer (Fachschaft III Musikerzieher), Kommissarische Leitung: Dr. M. Th. Schmücker, begann am 10. April mit Vorbereitungskursen auf die staatl. Privatmusiklehrerprüfung und auf die Aufnahmeprüfung in die staatl. Akademie für Kirchen- und Schulmusik. Hospitanten sind zugelassen.

Die Reichsfachschaft Film hat, um ihren erwerbslosen Filmmusikern die Möglichkeit eines Verdienstes zu bieten, ein *Sinfonie-Orchester der Reichsfachschaft Film* zusammengestellt. Aufgabe dieses Orchesters soll Mitarbeit an der Filmindustrie sein, nebenher jedoch sind eine Reihe von Konzerten geplant, deren Reinertrag dem Wohlfahrtsfond der RFF. zufließen soll.

Das Stadttheater Frankfurt a. O. steht, wie der Oberbürgermeister öffentlich mitteilte, vor dem finanziellen Zusammenbruch, weil ein von dritter Seite zugesagter Zuschuß nur zu einem geringen Teil eingegangen sei.

Der *Russische Musikverlag* G. m. b. H. kann auf ein 25jähriges Bestehen zurückblicken. Er wurde 1909 in Berlin von dem bekannten Prof. Dr. Serge Koussevitzky und seiner Gattin Natalie ins Leben gerufen.

Ausland

Australien:

Gerhard von *Keußler* wird in *Melbourne* während der Centenarfeier der Stadt, im November und Dezember 1934, u. a. Beethovens Missa solemnis und Symphonien von Bruckner dirigieren. Gleichfalls während der kommenden Spielzeit wird in Melbourne Keußlers neue symphonische Werk „Australia" zur Uraufführung gelangen.

Frankreich:

Die Erstaufführung von „*Arabella*" in französischer Sprache fand am 9. März im Operntheater in Monte Carlo (Direktion Mr. Raoul Gounsbourg) unter musikalischer Leitung von Mr. La Rotella mit großem Erfolge statt.

Holland:

Hindemiths „Konzertmusik für Streicher und Blechbläser", die anläßlich des ersten deutschen Komponistentages in Berlin unter Leitung des Komponisten zur Aufführung gelangte und im Rahmen einer Reichssendung von allen deutschen Sendern übertragen wurde, erlebte am 8. April auch unter Willem *Mengelberg* in Amsterdam *(Concertgebouw)* eine erfolgreiche Wiedergabe.

Ernst Ewald *Gebert* bringt am 2. Mai das neue Werk von Alfredo *Casella*: Bearbeitung und Instrumentierung der Toccata, Bourrée und Gigue von Scarlatti am Radio Hilversum zur holländischen Erstaufführung.

Fritz *Busch* dirigierte im März sechs Konzerte in Vertretung des erkrankten Willem Mengelberg mit dem Concertgebouw-Orchester in Amsterdam und anderen holländischen Städten und wird im Mai in England die Eröffnungs-Aufführungen eines von dem englischen Kunstmäzen Mr. Christie errichteten neuen Festspielhauses auf dessen Besitzung in Glyndebourne, Sussex, leiten.

Lettland:

Die Lettische Nationaloper in Riga brachte Wagners „Parsifal" zur ersten lettischen Aufführung. Der Vorstellung wohnte u. a. der lettische Staatspräsident bei

Schweiz:

Vom 22. – 29. April findet in *Bern* eine „*Othmar Schoeck-Festwoche*“ statt. In fünf Orchester- und Kammermusikaufführungen werden die Hauptwerke Schoecks, u. a. „Lebendig begraben“, „Elegie“, „Notturno“, „Vom Fischer un syner Fru“, Orchesterpraeludium, „Der Postillon“, Klavierlieder und die Oper „Venus“ zur Aufführung gelangen. Veranstalter sind die Bernische Musikgesellschaft, der Bernische Orchesterverein, der Ubechichor der Berner Liedertafel, der Theaterverein, das Stadttheater und die Radiogenossenschaft Bern. Als Dirigenten wirken mit der Komponist, Dr. Fritz Brun und Kurt Rothenbühler, als Solisten u. a. Felix Loeffel, Helene Fahrni, Annie Weber-Brägger, Ilona Durigo, Alphons Brun, Ernst Bauer, Hans Zimmermann (Regie) und Dr. Willi Schuh (Vortrag).

Tschechoslowakei:

Das musikalische Hörspiel „*Überallher aus der Welt*“ (Text von Robert *Seitz*, Musik von Alexander *Eckleb*), das 1931 von der Berliner Funkstunde uraufgeführt wurde, gelangt im Sender Brünn zur Aufführung in tschechischer und deutscher Sprache.

Ungarn

Die Permanent Commission for International Exchange Concerts veranstaltete im *Austausch mit Holland* ein Konzert im großen Saal der Hochschule in Budapest und brachte ein Programm mit Werken von Julius Hijman, Bertus van Lier, Jan Mul, Willem Pijper, Daniel Ruyneman, Rudolf Mengelberg, E. Frensel Wegener und Dirk Schäfer erfolgreich zur Aufführung.

Die Permanent Commission for International Exchange Concerts hat jetzt Abteilungen in Spanien, Ungarn, Italien, Kuba, Amerika, Schweden, Österreich, Deutschland, Holland, Belgien, England, Dänemark und Polen. Austauschkonzerte werden veranstaltet in Madrid, Wien, Amsterdam, New-York, Budapest.

SCHRIFTLEITUNG: DR. HEINRICH STROBEL

Alle Sendungen für die Schriftleitung u. Besprechungsstücke nach Berlin-Charlottenburg 9, Preußenallee 34 (Fernruf J 9 Heerstr. 3378) erbeten. Die Schriftleitung bittet vor Zusendung von Manuskripten um Anfrage mit Rückporto. Alle Rechte für sämtliche Beiträge vorbehalten. Verantwortlich für den Verlag: Dr. JOHANNES PETSCHULL, MAINZ / Verlag: MELOSVERLAG MAINZ, Weihergarten 5; Fernsprecher: 41441 (Sammelnummer); Telegramme: MELOSVERLAG; Postscheck nur Berlin 19425 / Auslieferung in Leipzig: Karlstr. 10. Die Zeitschrift erscheint am 15. jeden Monats. D. A. (IV. 1933): 1070. — Zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen oder direkt vom Verlag. / Das Einzelheft kostet 1.25 Mk., das Abonnement jährl. 10.— Mk., halbj. 5.50 Mk., viertelj. 3.— Mk. (zuzügl. 15 Pf. Porto p. H., Ausland 20 Pf. p. H.). Anzeigenaufträge an den Verlag. Bei Wiederholungen hohe Rabatte.

Diesem Heft sind beigefügt:

- eine Notenbeilage zu dem Aufsatz Ernst Pepping von Adam Adrio;
- »Der Weihergarten«, Verlagsblatt des Hauses B. Schott's Söhne, Mainz (IV. Jahrg. Nr. 3/4);
- Nr. 10 der Mitteilungen von Schott's Chorverlag.

Ernst Pepping

1901 in Duisburg geboren. Im Mittelpunkt seines Schaffens stehen seine Vokalkompositionen, die ihm bereits eine Reihe bedeutender Erfolge, darunter anläßlich verschiedener Musikfeste, brachten. Er ist Meister der Polyphonie und verbindet die Strenge eines sehr persönlichen Ausdrucks mit dem Adel seiner Gesinnung zu einem stilistisch festgeprägten Kunstwerk.



Chor:

Choralsuite für großen und kleinen gemischten Chor a cappella. Partitur vollst. Ed. Nr. 3236 M. 10.—
Teil I: Wir glauben all an einen Gott. Singpart. M. —.60.
Teil II: Den die Hirten lobten sehre / Herzliebster Jesu / Christ ist erstanden. Singpartitur je M. —.30 und M. —.35.
Teil III: Ach wie nichtig, ach wie flüchtig / Die güldene Sonne / Nun sich der Tag geendet hat. Sinpartitur je M. —.35 bis M. —.45.

Deutsche Choralmesse für 6stimmigen Chor a cappella Partitur vollst. Ed. Nr. 3241 M. 2.50.
Nun bitten wir den heiligen Geist / Allein Gott in der Höh' sei Ehr / Wir glauben all an einen Gott / Kommt her, ihr Elenden / O Lamm Gottes unschuldig / Verleih uns Frieden gnädiglich. Singpartitur je M. —.25 und M. —.30.

Choralbuch 30 kanonische Choräle für das ganze Kirchenjahr für gemischten Chor a cappella, herausgegeben von Christh Mahrenholz. Partitur vollst. Ed. Nr. 3273 M. 2.70; Partitur einzeln je M. —.60 bis M. 1.—. Sinpartitur je M. —.25 und M. —.30.

Sprüche und Lieder nach Goethe, Rilke und Eichendorff für gemischten Chor a cappella. Partitur vollständig M. 1.50, Singpartitur vollständig M. —.50. Gleichgewinn / O Herr, gib jedem seinen eignen Tod / Magst du zu dem Alten halten / Es geht wohl anders als du meinst / Kommt Zeit, kommt Rat / Wenn was irgend ist geschehen.

Klavier:

Sonatine . . . . Ed. Nr. 2180 M. 2.50

Orgel:

Partita über den Choral „Wer nur den lieben Gott läßt walten" Ed. Nr. 2246 M. 2.50.

Partita über den Choral „Wie schön leuchtet der Morgenstern" Ed. Nr. 2247 M. 2.50.

Jugend- und Spielmusik:

Variationen und Suite für 2 Violinen (Spielmusik für Violine, Heft VIII) Ed. Nr. 2218 M. 1.80.

Orchester:

Präludium für großes Orchester.
Invention für großes Orchester.
Aufführungsmateriale nach Vereinbarung

Näheres über die Chorwerke von Ernst Pepping siehe Katalog „Schott's Chorverlag"

Ansichtsmaterial bereitwilligst

B. SCHOTT'S SÖHNE / MAINZ

Wir bauen in eigener Werkstatt:

Cembali

Spinette

Klavichorde

Gofferje Blockflöten

zur stilechten Aufführung alter Musik des 15.—18. Jahrhunderts.

Walter Merzdorf

Markneukirchen

Sigfried Walther Müller

Heitere Musik für Orchester

OP. 43 I. Ouverture, II. Intermezzo, III. Menuett, IV. Variationen und Finale über ein Kinderlied (Alle Vöglein sind schon da).
Dauer 25 Minuten

EINIGE PRESSE-URTEILE

Völkischer Beobachter:
. . . ein prächtiges Stück voll wirklich anständiger Heiterkeit.

Leipziger Neueste Nachrichten:
. . . ein einfallreiches, durchweg feines und geistreiches Werk.

Hamburger Anzeiger:
. . . eine Reihe köstlicher Kabinettstücke.

Magdeburger Zeitung:
. . . eine an Überraschungen reiche, wirklich heitere Musik.

Leipziger Abendpost:
. . . ebenmäßige Melodieführung, stramme Rhythmik, fließender musikalischer Satz. Reizend und erfindungsreich die Variationen.

Magdeburger Generalanzeiger:
. . . große Meisterschaft, jugendlich kecke Frische, Freude am Klang.

Musiknachrichten, Wien:
Klare formale Anlage . . . moderne Harmonik . . . eigenartiger Klangreiz.

siehe: Melos, Dez. 1933 · Bisher 20 Aufführungen!

Verlangen Sie die Partitur zur Ansicht vom

Verlag Ernst Eulenburg / Leipzig

Soeben erschienen:

G. F. HÄNDEL

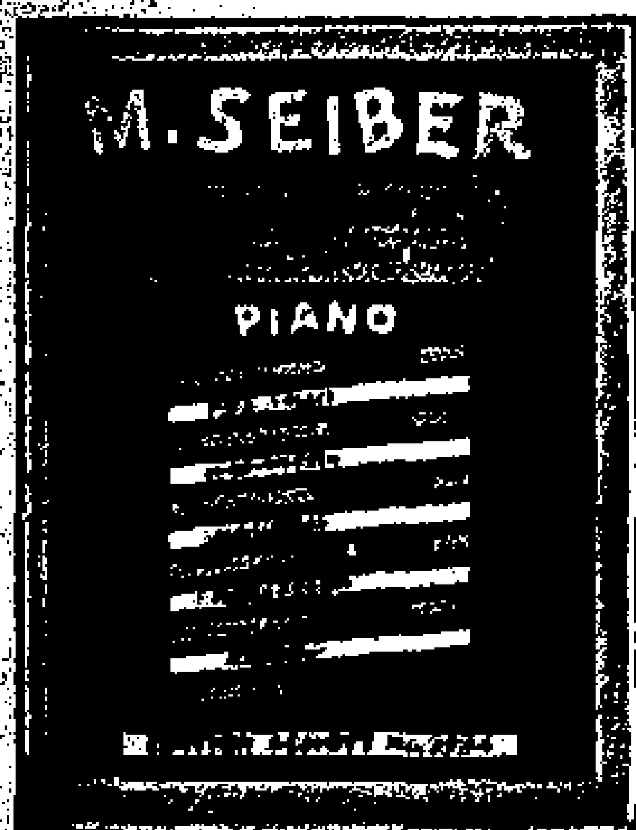
Trio-Sonate F dur, op. 5 Nr. 6 für zwei Violinen und Basso continuo ad lib. herausgegeben von *Herman Roth* / Partitur, 2 Violinstimmen, Basso continuo- (Violoncello-) Stimme Ed. Schott Nr. 2308 M. 3.— / Ergänzungsstimmen einzeln je M. —.40

Diese Trio-Sonate wurde aus vielen ausgewählt und in einer neuen, heutigen Forderungen entsprechenden Ausgabe für den praktischen Gebrauch in die Sammlung „Antiqua" aufgenommen. Sie ist eines jener freien, großen, bei allem inneren Gewicht schwingenden und geschmeidigen Stücke, an denen Händels Instrumentalmusik reich ist. Auch chorisch zu besetzen.

Erschienen in der Sammlung »ANTIQVA«

Ausführlicher Prospekt mit Notenproben aller Werke kostenlos!

B. SCHOTT'S SÖHNE, MAINZ



2 wichtige Werke für die rhythmische Schulung

MATTHIAS SEIBER

Leichte Tänze

Neu! Für **2 Violinen** in 1. Lage (oder eine Violine) und Klavier. 2 Hefte Ed. Schott Nr. 2286/87 je M. 2.—

Für **Klavier** Ed. Schott Nr. 2234 M. 2.—

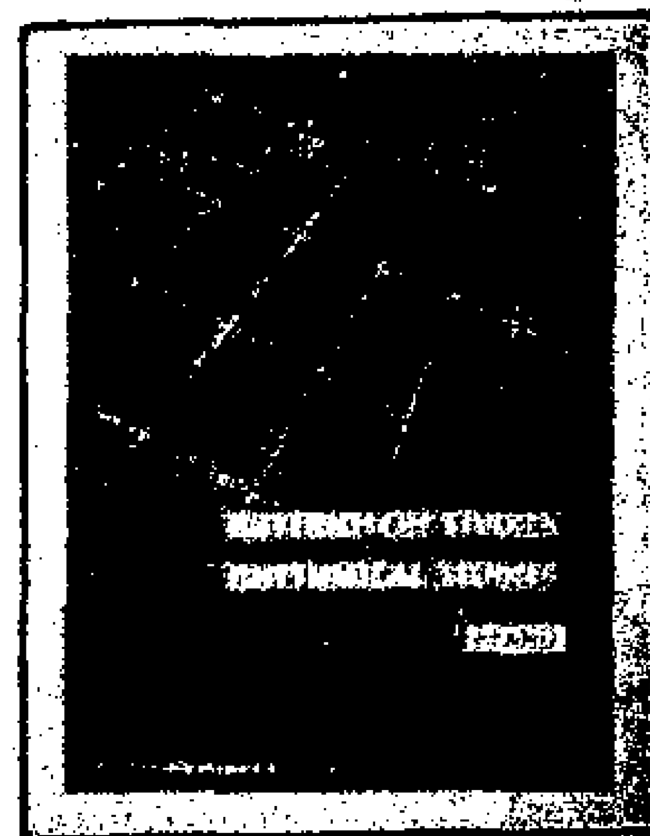
Ein Querschnitt durch die neuen Tanzrhythmen an Hand von schlagerartigen, aber musikalisch vollwertigen, melodisch sehr charakteristischen ganz leichten Stücken.

Für den fortschrittlichen Lehrer das Ideal und für den Schüler die helle Freude! Aber auch für jeden Musikliebhaber ein Genuß — und dazu eine lehrreiche Unterhaltung.

Rhythmische Studien

für **Klavier** Ed. Schott Nr. 2328 M. 2.—

Die Fortsetzung der Klavierfassung der „Leichten Tänze": die Probleme der modernen Rhythmik, die in jedem zeitgemäßen Klavier-Unterricht behandelt werden müssen, zu überaus instruktiven kleinen Etüden verarbeitet, technisch leicht.



B. SCHOTT'S SÖHNE / MAINZ

Soeben erschienen:

Klaviermusik aus früher Zeit

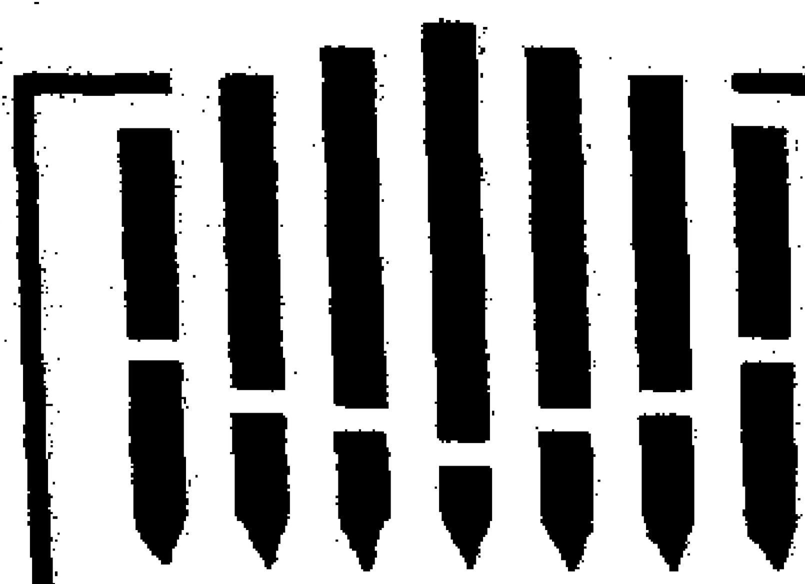
(1350—1650) Herausgegeben von *Willi Apel.*

I. Band: Deutschland und Italien (Enthält Stücke von Paumann, Kotter, Neusiedler, Nörmiger, Scheidt, Cavazzoni, Giov. Gabrieli, Diruta, Banchieri, Frescobaldi u. a.) — II. Band: England, Frankreich und Spanien (Enthält Stücke von: Aston, J. Bull, Byrd, Atteignant, Gaultier, L. Couperin, Milan, Cabezon, Thomas de Santa Maria u. a.). Ed. Schott Nr. 2341/42 je M. 1.80

Mit diesen beiden Bänden wird zum erstenmal Musik aus dem Frühbarock und der Renaissance in Werken der besten Meister ihrer Zeit praktisch zugänglich gemacht. Dem Kenner und Liebhaber bietet sich eine Auswahl von höchstem musikalischen Reiz dar; im Unterricht der Mittelstufe wird diese Musik auf Lehrer und Schüler so neu und lebendig wirken, wie sie in Wahrheit alt und unvergänglich ist.

Erschienen in der Sammlung „**Werkreihe für Klavier**". / Ausführlicher Prospekt mit Notenproben kostenlos.

B. SCHOTT'S SÖHNE, MAINZ



WERKE FÜR ORGEL

ZEITGENÖSSISCHE MUSIK

		M.
C. Beck, Sonatina	Ed. Schott Nr. 2132	2.50
— Zwei Präludien	Ed. Schott Nr. 2244	2.50
W. Burkhard, Aus tiefer Not. Variationen, op. 28 Nr. 1	Ed. Schott Nr. 2241	2.50
— In dulci jubilo, Variationen, op. 28 Nr. 2	Ed. Schott Nr. 2242	2.50
— Fantasie, op. 32	Ed. Schott Nr. 2243	2.—
W. Fortner, Toccata u. Fuge	Ed. Schott Nr. 2101	2.50
— Konzert für Orgel und Streichorchester, Partitur (Orgelstimme)	Ed. Schott Nr. 3320	4.—
Hans Gebhard, Fantasie, op. 18	Ed. Schott Nr. 2245	2.50
P. Hindemith, op. 46 Nr. 2, Konzert für Orgel und Kammerorchester, Solostimme	Ed. Schott Nr. 1897	6.—
Ph. Jarnach, op. 21, Konzertstück	Ed. Schott Nr. 2087	2.50
A. Landmann, Fantasie über den Choral: Herzliebster Jesu, op. 4a	Ed. Schott Nr. 1886	1.50
— Sechs Choral-Improvisationen, op. 4b	Ed. Schott Nr. 1887	3.—
— Sonate b moll, op. 9	Ed. Schott Nr. 1889	6.—
— Vier Vortragsstücke, op. 10	Ed. Schott Nr. 1890	3.—
— Passacaglia und Fuge Es dur, op. 11	Ed. Schott Nr. 1891	3.—
— Variationen über den Choral: „Wer nur den lieben Gott läßt walten", op. 12	Ed. Schott Nr. 1892	2.50
A. Moeschinger, op. 17, Introduktion und Doppelfuge	Ed. Schott Nr. 2102	2.50
P. Müller-Zürich, op. 12, Toccata, C dur	Ed. Schott Nr. 2116	2.50
Ernst Pepping, Partita über „Wer nur den lieben Gott läßt walten"	Ed. Schott Nr. 2246	2.50
— Partita über „Wie schön leuchtet der Morgenstern"	Ed. Schott Nr. 2247	2.50
M. Reger, op. 7, Drei Orgelstücke	Ed. Schott Nr. 311	2.—
— op. 16, Suite e moll	Ed. Schott Nr. 310	2.—
— daraus einzeln: Passacaglia		1.—
— Vorspiel „Komm süßer Tod"	Ed. Schott Nr. 1893	1.—
H. Schroeder, op. 5b, Fantasie	Ed. Schott Nr. 2188	2.50
— op. 9, Kleine Präludien u. Intermezzi	Ed. Schott Nr. 2221	2.50
— op. 11, Orgelchoräle über sechs altdeutsche Volkslieder	Ed. Schott Nr. 2265	2.50
L. Windsperger, 3 kleine Stücke	Ed. Schott Nr. 1895	2.50

Franke-Sandmann, Cantus-Firmus-Praeludien. Eine Sammlung von 307 größeren Vorspielen zu 174 Chorälen der evangelischen Kirche für die Orgel.

— Band I brosch. (Nr. 1—77)	Ed. Schott Nr. 131	15.—
— Band II (Nr. 78-183) brosch.	Ed. Schott Nr. 132	15.—
— Band III (Nr. 184-307) brosch.	Ed. Schott Nr. 133	15.—
— Band IV (Ergänzungsbd.) brosch.	Ed. Schott Nr. 134	18.—

do. Band I-IV gebunden je M. 3.— mehr

Die Sammlung alter liturgischer Orgelmusik

LIBER ORGANI

Herausgegeben von E. Kaller

Die Absicht des Herausgebers ging dahin, liturgisch orientierte Orgelmusik in einer repräsentativen Auswahl der wichtigsten Formen und Meister vor Augen zu führen, zugleich aber damit für die Technik des künstlerischen Orgelspiels ebenso wie für die Uebung in der Improvisation methodisch geordnetes Studien- und Vorlagenmaterial bereitzustellen.

Band I/II:

Altfranzösische Orgelmeister

Aus den „Archives des maîtres de l'Orgue" von Guilmant-Pirro ausgewählt, 2 Bände
Ed. Schott Nr. 1343/44 je M. 2.50

Werke von d'Aquin, Clérambault, Couperin, Gigault, Grigny, Lebègue, Marchand, Roberday, Titelouze u. a.

Band III:

Altspanische Orgelmeister

Neu! Ed. Schott Nr. 1621 . M. 3.—

Werke von Antonio de Cabezón und Tomás de Santa Maria

Band IV:

Altitalienische Orgelmeister

Neu! Ed. Schott Nr. 1674 . M. 2.50

Werke von Frescobaldi, Banchieri, Fasolo und Zipoli

Band V:

Toccaten des XVII. und XVIII. Jahrhunderts

Ed. Schott Nr. 1675 . M. 2.50

Werke von Frescobaldi, Froberger, Georg Muffat, Gottlieb Muffat, J. Pachelbel, W. H. Pachelbel

Ausführlicher Prospekt kostenlos!

B. SCHOTT'S SÖHNE / MAINZ

MELOS

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

13. JAHR Mai/Juni 1934 HEFT 5/6

DER MELOSVERLAG · MAINZ

MELOS 13. Jahr (1934) Heft 5/6
Schriftleitung: Dr. Heinrich Strobel

Inhalt dieses Heftes

Bezugsbedingungen Seite 209
DER MELOSVERLAG / MAINZ

Heft 5/6
13. Jahr

Mai/Juni 1934

Dr. Richard Strauß begeht am 11. Juni seinen 70. Geburtstag.

Richard Strauß, der Kämpfer

Edwin von der Nüll

Der uralte Streit zwischen musikalischen Parteigängern fortschrittlicher und konservativer Richtung hat keinen Großen der Musikgeschichte verschont. So gut wie gewisse Zeitgenossen Bachs dessen mangelnde Modernität beklagten und ihm einen Telemann als den Mann des Tages vorzogen, so gut mußte sich Beethoven nicht selten sagen lassen, daß er die Grenzen noch möglichen musikalischen Gestaltens mißachte und daß er, falls ihm am Beifall seiner Umwelt läge, sich einen Herrn Sowieso zum Vorbild nehmen solle, dessen Werke jüngst mit einmütiger Zustimmung aufgenommen wurden. Auch Richard Strauß, dessen Werk aus dem deutschen Musikleben nicht fortgedacht werden kann, wurde in den Streit der Parteien gezerrt, sobald er vor die große Öffentlichkeit trat. Jahrzehnte hindurch mußte er sich immer wieder gegen Angriffe zur Wehr setzen, deren Gereiztheit heute einfach unbegreiflich erscheint, da man ihn in Deutschland und in allen Kulturländern der Welt als den berufenen Hüter der deutschen Musiküberlieferung feiert.

Angesichts dieser sonderbaren Entweder-oder-Stellung, die von der öffentlichen Meinungsbildung bezogen wird, wenn ein bedeutender Künstler in ihren Machtbereich gerät, fragt der denkende Betrachter, wie weit eine solche Stellungnahme dem Gegenstand überhaupt entspricht. Können die konservativen Kreise, die sich als Wächter über die musikalischen Gesetzestafeln betrachten, denselben Meister, den sie vor dreißig Jahren zum Rebellen stempeln wollten, heute als Traditionalisten gegen die neu heraufgekommenen Komponisten ins Feld führen? Sind nicht die Maße, mit denen man allzu häufig das Kunstwerk Richard Straußens ausmessen wollte und will, viel zu grob, um die behaupteten Ergebnisse zu zeitigen? Tatsachen scheinen den Verdacht zu rechtfertigen.

Im Jahre 1907 begann um das Helden- und Widersacherthema aus dem „Heldenleben" ein Urheberrechtsstreit zweier interessierter Verleger, der mit einer Entscheidung des Reichsgerichts im Jahre 1910 endete. Der Gegenstand des Prozesses ist hier gleichgültig; aufschlußreich sind jedoch gutachtliche Äußerungen einer vom Gericht befragten Sachverständigenkommission. Die Kommission beschäftigte sich u. a. mit der Frage, ob die beiden genannten Themen als Melodien zu gelten haben oder nicht. Nach langwierigen Beratungen kam man durch Mehrheitsbeschluß zu der Feststellung, das Heldenthema sei „eine melodische Phrase, aber keine Melodie". Hugo Riemann, der hervorragende theoretische Verfechter der klassischen musikalischen Gestaltungsregeln, gehörte der Kommission an und hatte ebenso wie Paul Klengel dem Urteil vergeblich widersprochen. Das Widersacherthema wurde von der Kommission als „geradezu unmelodische Phrase"

bezeichnet. Wäre eine derartige Beratung über den gleichen Gegenstand und vor allem ein derartiges Gutachten heute noch möglich? Zweifellos nicht. Wenn sich gegenwärtig jemand fände, der den Beschluß der Sachverständigenkommission von 1910 verträte, er würde sich dem Spott der ganzen Musikwelt aussetzen.

Damals allerdings gehörte die erbitterte Gegnerschaft der Sachkenner zu den regelmäßig sich wiederholenden Erscheinungen, sobald ein Werk von Richard Strauß aufgeführt wurde. Strauß selbst hat sich unwillig über die Hintergründe solcher Anfeindungen geäußert. 1907 schrieb er in der von ihm begründeten Zeitschrift „Der Morgen" über das delikate Thema „Gibt es eine musikalische Fortschrittspartei?" Er beschuldigt die Presse, sie arbeite nur daran, zwischen den Komponisten und dem Publikum Hindernisse aufzutürmen. Mit schönem Vertrauen auf die Urteilsfähigkeit des Musikpublikums heißt es da wörtlich: „Der treibende und in letzter Instanz entscheidende Faktor war die große Masse des unbefangen genießenden Publikums, das sich in seiner naiven Empfänglichkeit für jede neue und bedeutende Kunstleistung in der Regel als der zuverlässigste Träger jeglichen Fortschrittsgedankens bewährt hat, — sobald ihm nicht von seiten gehässiger Kritik oder geschäftlicher Konkurrenz Vorurteile eingepflanzt werden." Wenig liebenswert nimmt sich im folgenden das Portrait seiner Kritik aus: „Zünftige Fachgenossen, die ängstlich besorgt um ihre eigene Wertschätzung ohne schöpferische Potenz, lediglich im Besitz einer gewissen Kompositionstechnik irgendeiner verflossenen Epoche, eigensinnig und gewalttätig gegen jede Erweiterung der Ausdrucksmittel und gegen jede Ausdehnung künstlerischer Tongebiete sich sträuben, Kritiker, deren Kunstanschauung auf einer erstorbenen Ästhetik vergangener Zeiten basiert, wagen sich als festgeschlossene Reaktionspartei mehr und mehr wieder an die Öffentlichkeit und sind eifriger denn je am Werke, den Weiterstrebenden das Leben sauer zu machen." 1905 schreibt er: „In der Hauptstadt (Wien) herrschen leider noch die ewigen Schönheitsgesetze, die unsereins auch gern einmal zu Gesicht bekäme, die aber bis heute als rätselhafte Geheimnisse im Busen der Herren H. und Genossen schlummern."

Liest man diese Sätze, so müßte man denken, daß sich nur eine interessierte Clique, welche die öffentliche Meinung machte, zwischen Strauß und das gutwillige Publikum schob. Das freundliche Urteil, welches Strauß über den naiven Hörer fällt, klingt aber keinesfalls harmonisch mit den lauten Protesten zusammen, die seinerzeit von Teilen des Publikums ausgingen. In der Berliner königlichen Oper warfen um das Jahr 1910 während der Aufführung der „Sinfonia domestica" (entstanden 1903) entrüstete Abonnenten schallend die Türen zu. 1911 liefen ganze Gruppen erregt davon, als er an der gleichen Stelle das „Heldenleben" (entstanden 1899) dirigierte. Die Entwicklung Straußens ist ein Menschenalter hindurch begleitet von Obstruktionen und Protesten des Publikums gegen die Aufführung seiner Werke. Diese Abwehrfront von Laien und Kennern, deren hitzigen Kampfeseifer nur die Älteren unter uns richtig abzuschätzen vermögen, bricht erst zusammen, als jüngere Komponisten die radikalen Ansätze bei Strauß konsequent ausbauen. Gegen Ende des Weltkrieges ist die Umstellung der Fronten vollzogen. Die bis dahin Unentwegten im Publikum und unter den Fachleuten gingen mit fliegenden Fahnen in das Straußlager über, sobald der Vorstoß der Jugend drohte, dem Protestieren jede sinnhafte Grundlage zu nehmen. Den einmütigen Beifall aller Zeitgenosen jedenfalls hat Strauß nicht zum wenigsten den noch fortschrittlicheren Arbeiten eines Schönberg, Bartok,

Strawinsky, Hindemith zu danken. Strauß galt solange als radikaler Umstürzler, wie es niemand gab, der über ihn hinausging. Im Augenblick, als das eintrat, erfolgte die Bekehrung derjenigen, die unbelehrbar schienen. Und heute erleben wir bei ihnen das, was den Renegaten stets auszeichnete: die sture Unduldsamkeit gegen alle „Verstöße", die dazu angetan sein könnten, ihren mühsam erkämpften neuen Glauben zu erschüttern.

Die Heftigkeit, mit der die öffentliche Meinung über Strauß wechselte, mag einzigartig sein — der Vorgang als solcher ist typisch für die gesamte abendländische Musikgeschichte. Der Kampf gegen ein Fortschreiten der Musikentwicklung geht zurück bis in das Stadium magisch gebundenen Daseins. Der Fortschritt in der Musik wurde nach Möglichkeit unterbunden — ganz gelang das trotz großem Bemühen niemals —, weil ihr Zauberwirkungen zugeschrieben wurden. Um eine bestimmte Wirkung zu erzielen, mußten stets die gleichen Ursachen — in unserem Falle also die gleiche Musik — garantiert sein. Der Glaube an die Zauberkraft der Musik beherrscht heute noch die primitiven Völker und behauptet einen wichtigen Platz in den Hochkulturen des Orients. Die abendländische Musik hat ihre einzigartige Höhe im steten Kampf gegen diese gewaltige, tief im Menschen verwurzelte Macht erobert, deren Bestand weit zurückreicht in die Menschheitsgeschichte. Sie erhält sich beim heutigen Menschen in einer seelischen Unterschicht und wird nur deshalb so mühsam mit den Kampfmitteln des Denkens bezwungen. Letztlich handelt es sich also um eine Macht, die weit mehr als Musik und musikalische Überzeugungen umgriffen hat — woraus wiederum verständlich wird, warum musikalische Streitfragen zu politischen Aktionen ausreifen können.

Richard Strauß hat den Kampf gegen diese Macht erfolgreich geführt. Sein Kampf hat gezeigt, daß der nie ruhende Trieb zur Fortentwicklung des Vorhandenen, der die abendländische vor den orientalischen Kulturen auszeichnet, auch dann von der Mitwelt als arteigen empfunden wird, wenn sie ein Außerordentliches an Verständnisbereitschaft leisten muß.
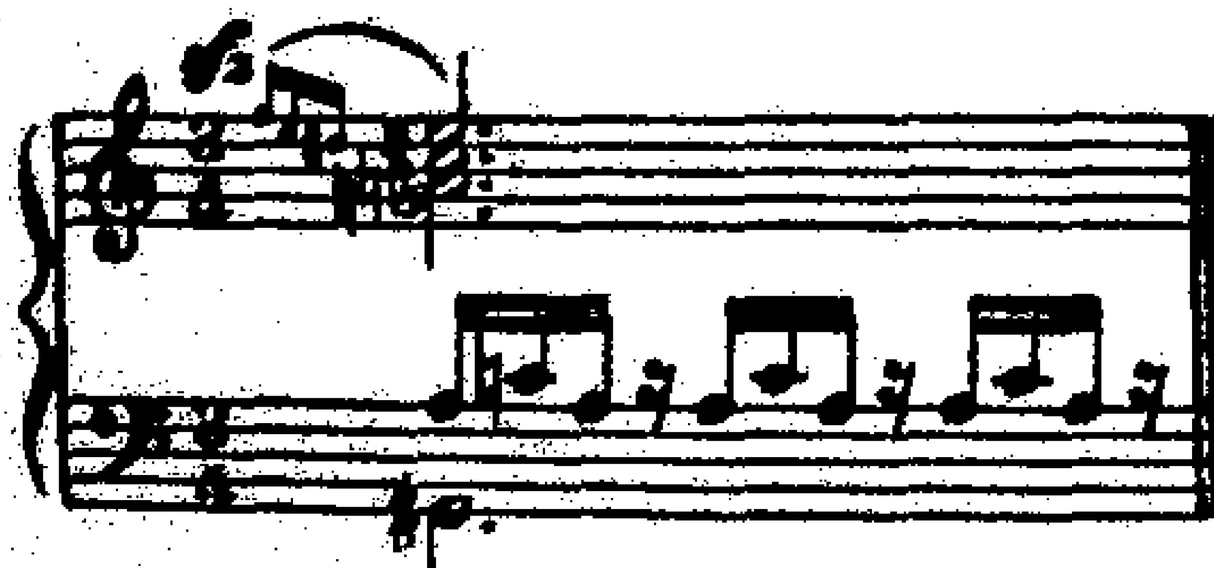
Und was hat Strauß von seinen Zeitgenossen gefordert! Allein schon die Sujets seiner Bühnenwerke mußten damals in der Oper ein Höchstmaß an Befremden erregen. Zu einer Zeit, die Wagner auf dem Gipfelpunkt an Volkstümlichkeit sah, gesellte er den Sagenstoffen der deutschen Vergangenenheit die Stoffkreise der Salome, Elektra, Ariadne, Josephslegende usw. bei. Welche Kraft der musikalischen Gestaltung, wieviel Reinheit des künstlerischen Wollens gehörte dazu, die hysterische Schwüle, die brutale Sinnlichkeit, die müde Verspieltheit, diese sonderbare Überreiztheit seiner Bühnenvorwürfe durch die Vertonung zu Kunstwerken zu formen, vor deren Gültigkeit sich schließlich auch das letzte moralinsaure Gesicht glättete. Strauß hat es seiner Mitwelt schwer gemacht, ihm zu folgen. Es gehörte schon eine echte jugendliche Bereitschaft, eine Aufgeschlossenheit sondergleichen dazu, das verstehen zu können, was Strauß trotz der Überfülle an kühnsten Neuerungen mit der großen deutschen Musiküberlieferung verband. Seine beispielgebende Interpretation der Werke Wagners und Mozarts war hier den Gutwilligen Fingerzeig. Ein Dirigent, der so liebevoll das Erbe der Vergangenheit betreute, konnte sich als schaffender Künstler unmöglich dahin verirren, seine enge Verbundenheit zur klassisch-romantischen Tradition zu verleugnen.

Uns Heutigen erscheint es freilich leicht, die Einbettung Straußens im Strom der deutschen Musikentwicklung zu erkennen. Die Erweiterungen der Ausdrucksbereiche, die
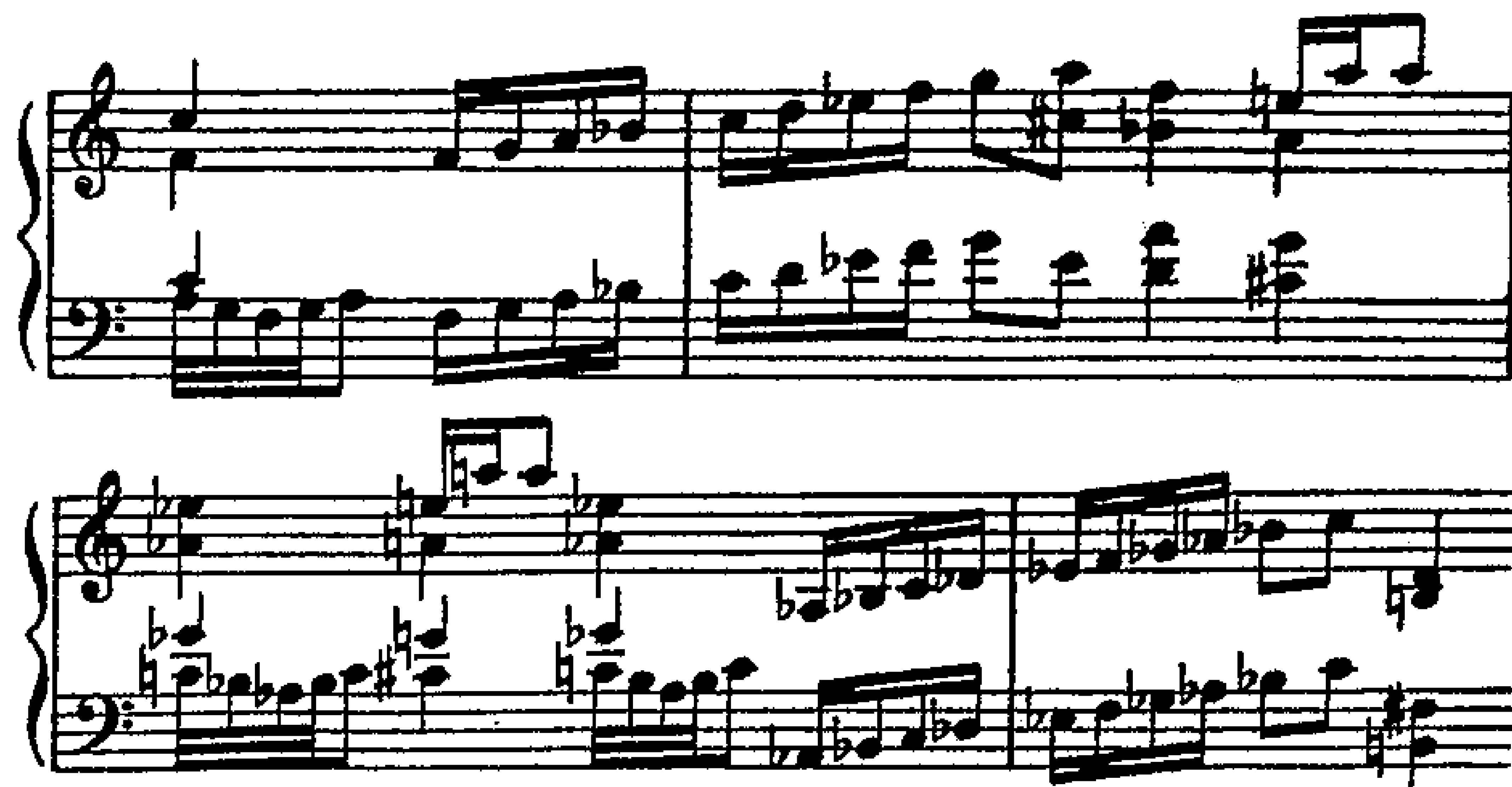
Wagner im „Tristan“ und „Parsifal“ geschaffen hat, durch „Salome“ und „Elektra“, der geniale Rückgriff auf die Walzerseligkeit im „Rosenkavalier“, der wegweisende klassizistisch-kammermusikalische Stil in der „Ariadne“, die Erfüllung der sinfonischen Dichtung romanischer Herkunft mit wirklicher sinfonischer Substanz, wie sie nur im Bereich des deutschen musikalischen Denkens gebildet wird, sein Lied- und Chorschaffen, alles das hängt tausendfach gebunden an der ungebrochenen Entwicklung der deutschen Musik im 18. und 19. Jahrhundert.

Den Generationsgenossen Straußens fielen diese vielfältigen Beziehungen allerdings weniger auf, als diejenigen Momente, die bei Strauß durch das lebendige Weiterwirken traditioneller Kräfte in musikalisches Neuland trieben. Das wiederum läßt sich als allgemeinste psychologische Erfahrungstatsache begreifen. Unter zehn sinnlichen Gegebenheiten wird e i n e ungewohnte neun gewohnte Erscheinungen zurückdrängen; die Aufmerksamkeit des Betrachters bleibt dieser einen ungewohnten Erscheinung verhaftet und führt zu einer Urteilsbildung über den Gesamteindruck, die leidenschaftsloser Nachprüfung nicht standhält. Wir können heute das Verhältnis traditioneller und fortschrittlicher Gegebenheiten im Werke Straußens deshalb mit großer Annäherung an leidenschaftslose Betrachtung sehen, weil die fortschrittlichen Tendenzen Straußischer Musik bei den Jungen von stärkster Wirkung geworden sind. Was für Strauß revolutionärer Vorstoß war, ist für sie Umgangssprache. Um diese Zusammenhänge zu erkennen, bedarf es allerdings ernsthafter musikalischer Studien bei Strauß sowohl wie bei seinen jüngeren Weggenossen.
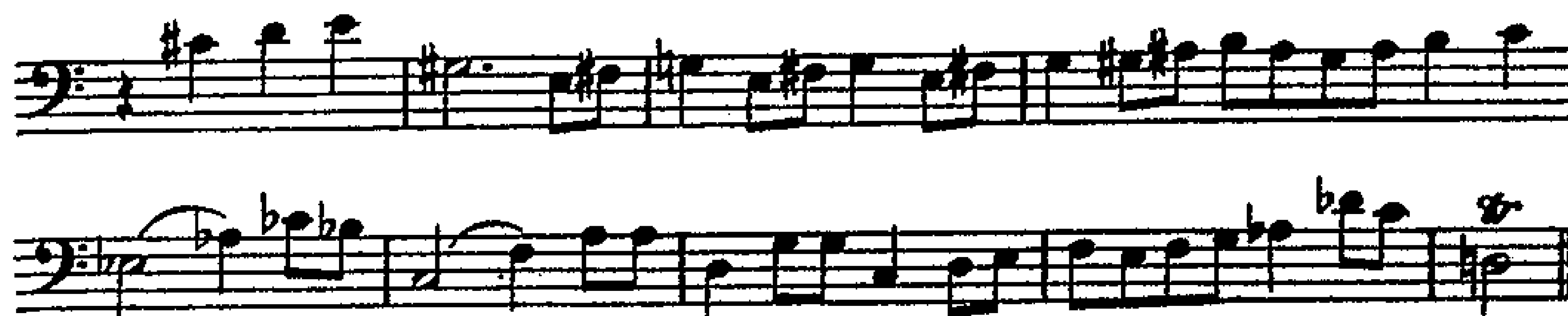
Die Hervorhebung dessen, was die Musik Straußens mit der Kompositionstechnik der jüngeren Generation verbindet, bedingt — aus Gründen, die später zu nennen sind — eine Beschränkung auf die klanglichen Eigenheiten seiner Partituren. Gerade das Klangbild seiner Partituren hat aber jenes Befremden bei Teilen des Publikums erregt, welches er viele Jahre hindurch in mühsamer Arbeit erziehen und für sich gewinnen mußte. In seinem tonalen Denken und in seiner Klangfantasie gibt es nun ansatzweise bereits alles, was vermeintlich erst späterhin zum Bruch mit der klassischen Tonalitäts- und Dreiklangslehre geführt hat. Nicht nur hat die rücksichtslose Aufspreizung der klassischen Kadenz oder die Neutralisierung der Leittonenergien durch Häufung enharmonischer Modulationen die klassisch-romantische Tonalitätslogik ins Wanken gebracht. Seine Einstellung zur Aufgabe des Orchesters in der Oper drängte ihn unausgesetzt, seelische Innenvorgänge oder optische Gegebenheiten des Szenariums vom Standpunkt des Reizinhalts musikalisch zu erfassen. So wurde seine Fantaise darauf gelenkt, stets das Einmalige dieses Reizes koloristisch zu schildern und ging da, prinzipiell gesehen, Wege, deren Kühnheit die Folgezeit nicht mehr übertroffen hat. Die Gleichzeitigkeit der Dur- und Mollterz in e i n e m Akkord oder e i n e r melodischen Phrase, eines der konstruktiven Hauptmittel der modernen Satztechnik, ist bei ihm mehrfach zu finden:



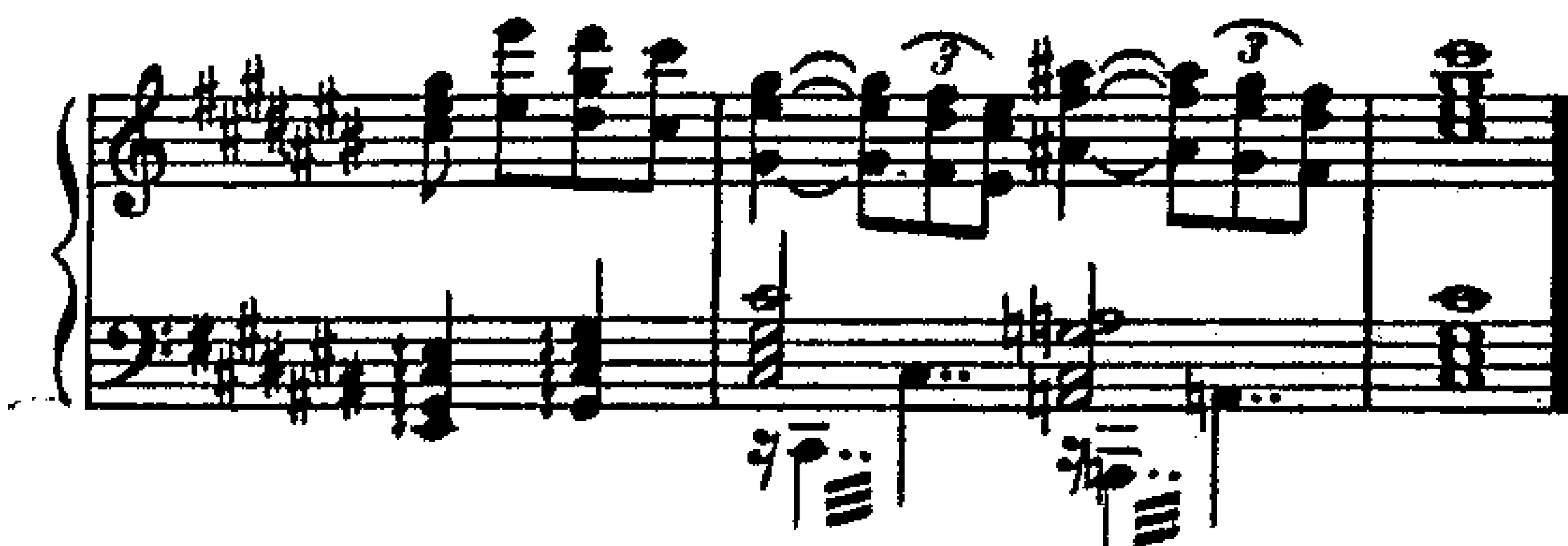
Zu den häufig vorkommenden Eigenheiten seiner Satztechnik gehört die modulationslose Koppelung mehrerer Tonarten, wie sie das folgende Beispiel zeigt:



Diesen Typus mehrtonartlicher Themenbildung hat die jüngere Generation von Strauß übernommen und fortgebildet. Stellt man vergleichsweise ein Thema von Hindemith dagegen, so wird ohne Erläuterung klar, wie bedeutsam die Ansätze zur modernen Satztechnik schon bei Strauß sind:



Strauß selbst hat die Technik gelegentlich einen Schritt weitergeführt, indem er das unvermittelte Nacheinander mehrerer Tonarten aufhob und zum gleichzeitigen Erklingen solcher harmonischen Kombinationen vorstieß. Wieder sei ein Beispiel aus „Salome“ zitiert:



Der Dominantnonenakkord auf der dritten Zählzeit im zweiten Takt des Beispiels 4 ist in den Unter- und Mittelstimmen um eine kleine Sekunde aufwärts gerückt, ohne daß die Herkunft der zunächst kompliziert erscheinenden Klangverbindung a-cis-fis-g-ais aus gis-his-fis-ais innerhalb der sonst einfachen Cis dur-Kadenz unkenntlich geworden wäre. Von hier aus ist es nur noch ein kleiner Schritt bis zur sogenannten „bitonalen“ Satztechnik, d. h. also der Gleichzeitigkeit zweier Melodien, die verschiedenen Tonarten angehören. Auch darin hat Strauß im Keime bereits vorweggenommen, was späterhin in

Deutschland und Frankreich als eines der wesentlichsten Stilprinzipien Verwendung gefunden hat:

1. Jude
schaut. Er war der letz - te
2. Jude
al - len Zei - ten und an - al - len Or -

Die d-moll-Stimme des 1. Juden wird gegen den Des dur-Part des 2. Juden geführt, wobei lediglich die Abkadenzierung in beiden Stimmen gleichzeitig über derselben Formel I-V-I stattfindet. Das Beispiel liegt noch insofern kompliziert, als es sich hier um das gleichzeitige Erklingen zweier Tonarten verschiedenen Grundtons (d moll-Desdur) und der beiden Tongeschlechter Dur und Moll handelt. Die für die damalige Zeit beispiellos kühne tonale Konzeption dieser Stelle wird allerdings durch die vorsichtige klangliche Disposition dem oberflächlichen Hinhören eingänglich gemacht. Strauß hat es, wie das Beispiel zeigt, sorgfältig vermieden, auf dem schweren Taktteil Dissonanzen zu bringen. Darin wiederum kennzeichnet das Zitat die Generation Straußens. Er und seine mitlebenden Komponisten Reger, Mahler, Debussy vermeiden es in der Regel, tonale und klangliche Kühnheiten miteinander zu verbinden. Gewöhnlich erscheinen neue und schwer verständliche Klangbildungen in tonal einfachem Satz (vgl. Beispiel 4) oder umgekehrt revolutionäre tonale Konstruktionen in einer klanglichen Anordnung, die bald nach der Seite der Dissonanzenverwendung, bald nach der Seite der Instrumentation, bzw. der Stimmenverteilung im Tonraum (Höhe, Tiefe usw.) die Fremdartigkeit des Satzbildes abdämpft.

Solche Satzanlage weist auf einen musikalischen Gestaltungswillen zurück, der sich doch in manchem von den Absichten der jüngeren Generation abhebt. Nichts wäre verfehlter als die Meinung, Strauß sei in allem und jedem lediglich Wegbereiter der heutigen Moderne. Zweifelsohne besteht die gegenwärtig weit verbreitete Einstellung zu Recht, Strauß sei als Opernkomponist der bedeutendste musikalische Nachfahre Wagners und als Schöpfer seiner sinfonischen Dichtung Erneuerer der Richtung Berlioz-Liszt, sofern damit nicht die Gesamtheit der Erscheinung Strauß vermeint wird. Es war der Plan dieser Skizze, gerade die Unzulänglichkeit der Fragestellung: fortschrittlich oder konservativ? dem Werke Straußens gegenüber nachzuweisen. Strauß ragt über diese Kategorien hinaus; das Eigentliche an ihm kann auch mit beiden Kategorien zusammen nicht ausreichend erfaßt werden. Wenn es überhaupt glücken sollte, dem Wesen der Musik mit dem Wort vollgültig gerecht zu werden, dann bleibt eine Darstellung, welche die Gesamtheit „Strauß" einfängt, späteren Zeiten vorbehalten.

Hier war nur beabsichtigt, den Blick wieder einmal auf das Zukunftweisende in der Musik von Richard Strauß zu lenken, namentlich um eine Jugend, die infolge mangelhafter Urteilsbildung von Richard Strauß geringschätzig abzurücken versucht, daran zu erinnern, daß seine Kampfnatur, sein unbeirrbares Festhalten am musikalischen Fortschrittsgedanken es waren, die den modernen Stil vorbereitet haben. Auf seinen Schultern erst konnte der musikalische Neubau entstehen, um dessen verpflichtende Schönheit wir heute kämpfen.

Richard Strauß und das Theater

K. H. Ruppel

Vierzig Jahre ist Richard Strauß alt geworden, bis er sich als dramatischer Komponist auf der deutschen Opernbühne durchsetzte. Ob er, einerseits vielleicht noch unter der Einwirkung der lebenslänglichen Abneigung seines Vaters gegen die Musik Wagners, andererseits durch seine glühende Bewunderung für dessen Werk von musikdramatischem Schaffen, das mehr bedeuten sollte und mußte als Wagner-Epigonentum, eher abgehalten als dazu angeregt, ursprünglich das Theater überhaupt als eines der Ziele seiner künstlerischen Laufbahn ansah, ist fraglich. Feststeht jedenfalls, daß zwischen dem „Guntram", der die Opuszahl 25 trägt und der, soviel Ernst der noch nicht Dreißigjährige daran wandte, ihm über seine Bestimmung zum Opernkomponisten selbst keinen Aufschluß geben konnte, und der „Feuersnot" op. 50 eine lange Strecke liegt, in der Strauß ungeachtet seiner Tätigkeit als Theaterkapellmeister für sein Schaffen vom Theater her keine Anregung empfing. „Feuersnot", obwohl in Dresden ein großer Uraufführungserfolg (1901) drang auf der Bühne nicht durch, denn dieses „Singgedicht" war literarisch, nicht theatralisch konzipiert. Es enthält, in der großen Ansprache des Kunrad, Polemiken gegen die Widersacher wie das „Heldenleben", es ist im Grunde ein Sketch, ein Kabaretteinfall, der in seiner Mischung aus Angriffslust und Fahrenden - Gesellen - Romantik auch als Ballade zur Laute im Programm des „Überbrettls" oder der „Elf Scharfrichter" hätte stehen können; es mag den Ironiker Strauß gereizt haben, dem sich dann, während der Arbeit, die anderen Quellen seiner künstlerischen Natur, das Lyrische und schlechtweg schwungvoll Musikantische, geöffnet haben, so daß schließlich die tragenden Elemente der Oper bei der Ausführung eines Werkes zusammenkamen, das vom Einfall her kaum die Keime einer eigentlich theatermäßigen Wirkung in sich trug. Das war erst bei der „Salome" der Fall.

Der kühne Griff, mit dem Strauß das hyperbolische und hypertrophische Drama Wildes auf die Opernbühne hinüberriß, ist das Zeichen eines ungemein jähen Durchbruchs aus der Literatur zum Theater. Die sinfonischen Dichtungen, allesamt vor „Salome" entstanden, gehen mit Ausnahme des visuell und stimmungsmäßig angeregten Jugendwerks „Aus Italien" und der autobiographischen Darstellungen im „Heldenleben" und der „Domestica" auf literarische Vorwürfe zurück. Aber ist in ihnen die musikdramatische Prädestination ihres Schöpfers — ob sie ihm dabei bewußt gewesen ist, ist eine andere Frage — nicht schon zu erkennen? Man muß sie etwa mit den sinfonischen Dichtungen Liszts vergleichen, die, selbst wenn sie individuelle Titel tragen („Tasso", „Orpheus", „Prometheus") einen geistigen, sentimentalen oder dramatischen Stimmungsgehalt ausdrücken, während Strauß vom „Don Juan" an dramatische Szenen darstellt. Im „Eulenspiegel", im „Don Quixote" sind sie mit höchster, sinnfälliger Drastik illustrativ gestaltet, aber auch der Todeskampf und die Apotheose des Sterbenden in „Tod und Verklärung" sind mehr „szenisch" als „poetisch" empfunden. (In der Malerei besteht etwa derselbe Unterschied zwischen den historischen Tableaux des Wilhelm von Kaulbach und der Art, wie Slevogt eine mythologische oder legendäre Szene als spannungserfüllten Vorgang gefaßt hat, — wie denn überhaupt die künstlerischen Typen von Liszt und Kaulbach auf der einen, Strauß und Slevogt auf der anderen Seite stark verwandte Züge erkennen

lassen, diese mindestens auf bestimmten Entwicklungsstufen.) Mit der „Salome“ ist der literarische Zug, der sich bis dahin schon im Schaffen von Richard Strauß behauptet hat, zum ersten Mal in den geistigen und technischen Apparat des Theaters übergegangen und zugleich ist damit für die deutsche Opernbühne ein neuer Typ des musikalischen Dramas überhaupt geschaffen: das in Musik umgesetzte Schauspiel.

Der Begriff des „Librettos“ ist schon auf die Dichtung des Wagnerschen Musikdramas nicht mehr anwendbar; Strauß ist der erste, der, was vor ihm in Frankreich nur Debussy mit Maeterlincks „Pelleas und Melisande“ gemacht hatte, eine ursprünglich völlig auf die Wirkung des gesprochenen Wortes gestellte Bühnendichtung dem Theater durch die Musik noch einmal neu gewann. Das Prinzip, ein Schauspiel mit ganz geringfügigen Änderungen der Originalgestalt und sozusagen mit Haut und Haaren zu komponieren, bedeutet ein dramaturgisches Novum; er unterscheidet sich radikal von der Benutzung noch so genialer „Einrichtungen“, wie wir sie in den Shakespeare-Bearbeitungen Boitos für Verdi zu sehen haben, durch die Anerkennung des Primats der dramatischen Psychologie, wie sie für das Schauspiel gefordert werden muß. Mit der „Salome“ meldet sich eine grundsätzlich neue Einstellung zur Oper als theatralischem Vorgang. „Salome“ und „Elektra“ verlangen vom Darsteller wie vom Publikum eine Haltung, die das Schauspielerische, also das Mimische, Psychologische und Charakteristische, noch viel stärker berücksichtigt als bei Wagner, wo es, trotz der theoretischen Gleichberechtigung aller das Gesamtkunstwerk hervorbringenden Kunst-Arten, weniger vom Musikalischen überdeckt als aus ihm entlassen und von ihm bedingt erscheint. Die Inszenierung der „Salome“ oder „Elektra“ stellte die Opernregie vor neue Probleme. Mit dem antik-orientalischen Schema der „Königin von Saba“, der „Aida“, war nichts mehr zu machen; aber genau so wenig war der musikdramatische Aufführungsstil von Bayreuth dafür anzuwenden. Man half sich, wenn die Photographien aus der damaligen Zeit Rückschlüsse erlauben, im Szenenbild durch eine Verbindung der traditionellen illusionistischen Dekoration mit den Elementen der „Stilbühne“, die gerade in jenen Jahren eifrig diskutiert wurde, und in der Darstellung begann angesichts so neuartiger Aufgaben, wie sie etwa die Partie des „Herodes“ stellt, der psychologisierende Naturalismus der von Ibsen und Hauptmann beherrschten Schauspielbühnen auch in der Oper Eingang zu finden. Strauß hatte sowohl „Salome“ wie „Elektra“ als gesprochene Dramen im „Deutschen Theater“ gesehen, und es ist durchaus denkbar, daß er sich, ausgehend von den beiden großen Tanzszenen, ihre musikalische Umsetzung zunächst einmal in der Form einer monumentalisierten Bühnenmusik vorstellte. Sicher hat aber auch der Opernkapellmeister Strauß sofort gemerkt, wie leicht sich die Personen der mit Raffinesse gewürzten Wildeschen Greueltragödie in Opernfächer aufteilen ließen — Jochanaan bot sich, nach rasch verworfenem Gedanken, ihn grotesk zu gestalten, von selbst als lyrischer Bariton an — und bei näherer Überlegung fanden sich schließlich auch in Wagners Loge für den Herodes, später in der Kundry für die Elektra Vorformen. Aber wenn sie sich auch finden ließen: dies alles bedeutete doch für die Opernbühne, auf der im Gegensatz zum Schauspieltheater seit Wagner nichts mehr vorgegangen war, das Auftauchen eines neuen Stilproblems. Und in der Stellung dieser Probleme, die sich mit jedem neuen Werk wiederholte, liegt die eigentliche Bedeutung von Richard Strauß für das Theater.

Seit dem „Rosenkavalier“ hat es sich immer wieder begeben, daß man in jeder neuen Strauß-Oper zunächst das artistische Stilexperiment sah. Nach den psychologischen Opern,

zu denen auch der „Rosenkavalier" als Charakterkomödie gehört, sah man in der „Ariadne" die Wiederkehr der Opera seria und der Commedia dell' arte, in der „Josefslegende" die symbolistisch verkleidete „Haupt- und Staatsaktion" der Barockoper, in den mythologisch-romantischen Zauberopern „Frau ohne Schatten" und „Ägyptische Helena" die Rückkehr zu einem Typ, der etwa von der „Zauberflöte" ausgehend, seit dem „Oberon" nicht mehr auf dem deutschen Theater fortgesetzt worden war. Sicher sah Strauß, wie aus seinem Briefwechsel mit Hofmannsthal hervorgeht, die Ansatzpunkte, an denen eine unterbrochene Tradition fortgesetzt oder wiederaufgenommen werden konnte. Aber es ist ganz ausgeschlossen, daß einen Temperamentsmusiker wie ihn theatergeschichtliche Beweggründe zur Wahl eines bestimmten Stilprinzips hätten veranlassen können, wie es bei Busoni in „Turandot" oder „Arlecchino" der Fall war. Busoni entschied sich kraft einer vor allem bildungsmäßigen Erkenntnis für die Erneuerung eines Opernstils, der ihm nach seiner Kunsttheorie als ideal und vollendet erschien. Strauß hat in diesem Sinne nie Kunsttheorien gehabt; er verließ sich auf seinen genialen Instinkt, mit dem er sich die Stiltendenzen Hofmannsthals, mag dieser sie ihm noch so suggestiv als die ihm eigentümlichen, straußischen, hinstellen, nach der eignen Weise zurechtbog. Man kann sagen, daß Strauß in seiner Natur geradezu ein Regulativ für die Experimentierlust Hofmannsthals fand, dessen theatralische Phantasie von allen Farben, Klängen und Sprachen des Welttheaters angeregt war und der — auch davon berichtet der Briefwechsel — die gemeinsame Arbeit mit dem Komponisten gern auf die Wirkung sub spezie aeternitatis hin betrachtete, wie weit sie ihrerseits dem wirklichen Welt-Theater wieder neue Werte zuführte, während Strauß, nüchterner und praktisch denkend, zuerst den Erfolg im Auge hat. Immer wieder richtet er an Hofmannsthal die Mahnung: „Denken Sie an das Publikum"; er sieht die Realität des Theaters, wo Hofmannsthal gern dessen geistige Sendung und die Mission des Künstlers betont. Wenn der Textdichter die Oper aus geschichtlichen oder exotischen Quellen des Welttheaters erneuern will, geht Strauß mit seinem hellen Theaterinstinkt mit, weil er weiß, daß die Überraschung des Publikums durch neue, oder doch dem Zeitbewußtsein nicht mehr geläufige erneuerte Formen und Gehalte ein wenn nicht erfolg-, so doch sicher sensationssteigerndes Moment ist. Er ist es auch, der das sicherste Empfinden für die Dramaturgie der Oper hat: oft gibt er Hofmannsthal Hinweise auf Textbücher älterer Werke, aus denen der ästhetisch-spirituelle Mitarbeiter handfestes Theater lernen kann, — wie man aus der Aktion in die Ruhepunkte übergeht, wie man Steigerungen vorbereitet, wie man „Abgänge" macht. Mit einem Wort: Es ist Strauß, der die von Hofmannsthal gestellten Stilprobleme recht eigentlich für das Theater zubereitet. Dabei kommt es zu dem theatergeschichtlich sehr interessanten Typus der Oper ohne Helden.

Der Held des entwickelten Wagnerschen Operntextes ist der „Heros". Er kommt bei Strauß nur in dem ganz im Banne Wagners stehenden „Guntram" vor, während der Kunrad der „Feuersnot" viel eher ein Raisoneur ist. Von da ab gibt es bei Strauß nicht nur keinen „heroischen" Helden mehr, sondern nicht einmal mehr den Opernhelden im allgemeinen Sinn der männlichen Hauptperson. Seine Inspiration entzündet sich ausschließlich an problematischen Frauencharakteren, und mit einer Ausnahme kommt ein Männername nicht einmal mehr in den Titeln seiner Werke vor. (Die Ausnahme ist die „Josefslegende"; aber selbst bei diesem Gelegenheitswerk bekennt Strauß. daß ihn die Gestalt des Josef

„mopse“, während er für die Dame Potiphar von vorherein lebhafteres Interesse bekundet.) Die Gründe für diese Bevorzugung komplizierter, umhergetriebener Frauennaturen, die sich in vielerlei Abstufungen von der mänadisch rasenden Elektra bis zu dem keifend randalierenden kapriziösen „Drachen“ Christine im „Intermezzo“ erstrecken, sind hier nicht zu untersuchen. Jedenfalls besteht die Tatsache, daß durch Straußens Opern ein weiblicher Gestaltentyp auf dem Theater heimisch wurde, dem man von der Salome bis zur Zdenka der „Arabella“ das Ungesunde, Seelisch-Verbogene und Triebverirrte nachzusagen nicht müde wurde, und der dennoch mindestens teilweise erfolgreich blieb, während freilich seine Nachbildungen von der Art der Schrekerschen Frauenrollen oder der „Mona Lisa“ Schillings nie recht über eine problematische Bühnenexistenz hinausgekommen sind. Strauß verbindet in den tragenden Frauenpartien seiner Oper die psychologische Charakterrolle, die aus der Entwicklung des Schauspiels vom Naturalismus bis zu Schnitzler, Bahr und Strindberg stammt, mit der großen hochdramatischen oder lyrischen Singrolle. Das bedeutet eine Zusammenfassung dessen, was seiner eignen Generation die größten theatralischen Eindrücke bereitet hatte — er selbst sprach begeistert von der Salome der Eysoldt — mit den Tendenzen einer von der deklamatorischen Diktion Wagners wegführenden Entwicklung, zu denen sich die nachfolgende bekannte. Als Programmmusiker blieb Strauß in seinen sinfonischen Dichtungen, die ihn in „Don Juan“, „Macbeth“ und „Zarathustra“ als pathetischen, im „Eulenspiegel“ und „Don Quixote“ als ironischen Gestalter männlichen Heldentums zeigen durchaus ein Vertreter des neunzehnten Jahrhunderts, in der Oper aber wird seine verbindende Stellung zwischen den Generationen durch die Vorwegnahme kommender Stilprinzipien („Ariadne“) deutlich. Die Verve und instinktive Sicherheit des geborenen Theatermusikers überwindet dabei die Problematik einer solchen Stellung, die sonst unter allen Umständen sichtbar geworden wäre; Pfitzner ist ein Beispiel dafür.

Daß Strauß dem Theater anders gegenüberstehen muß als Wagner, von dem er herkommt, ist schon in der von allem Anfang an bei ihm sichtbaren Neigung zu Spielformen auf der Opernbühne begründet. Ein ethisches Programm hat er nie verkündet und nie beabsichtigt, und lediglich eine nur an Wagner geschulte Kritik konnte im „Rosenkavalier“ gewissermaßen einen „Rückschritt“ zur Musizieroper erblicken. Eine Auflockerung des unter dem Zwang von Wagners herrischer Genialität weltanschaulich gewaltig belasteten Operntheaters konnte in Deutschland nur durch einen Komponisten kommen, der in der Faktur nicht hinter Wagner zurückging, aber genug Blick dafür besaß, daß die theatralischen Formen der vorwagnerischen Oper nicht als ein- für allemal erledigte „Entwicklungsstufen“ gelten konnten. Man hat, außer beim „Guntram“, nie erfahren, daß ihn irgendwann ein Heldenstoff gereizt hätte; dagegen bekennt er seine Lust am Intriguenstück Scribescher oder dem Zauberspiel Calderonscher Prägung. (Bekanntlich hat sich Hofmannsthal längere Zeit mit den Ideen eines Calderon allerdings nur zum Ausgangspunkt nehmenden „Semiramis“-Textes getragen.) Es sind immer Urelemente des Theaters, die seine Phantasie in Gang bringen: Verwechslungen, sei es in den geistigen Bezirken der Circe-Ariadne und der beiden Helenen, sei es in den derberen der Kapellmeister Storch und Stroh im „Intermezzo“, der Arabella-Zdenka oder gar des rein mimischen Verkleidungsspaßes Oktavian-Mariandl, — Feerien und Zaubereien wie in der „Frau ohne Schatten“ und der „Ägyptischen Helena“, Greuel (wie bei Shakespeare das szenische Zeichen für entfesselte Leidenschaft)

in „Salome“ und „Elektra“. Die szenische Plastik, die schon die sinfonischen Dichtungen beherrscht, ist das oberste Gesetz des Theaterkomponisten Strauß, sie kommt ihm vor der Symbolik, sie ist ihm, mindestens bei der Konzeption, wichtiger als das ethische Gleichnis, das sich im szenischen Vorgang verkörpern kann. Gerade die beiden Opern, deren ethisches Problem das szenische Geschehen von vornherein in die Sphäre des Symbolischen rückt, „Die Frau ohne Schatten“ und „Die ägyptische Helena“ sind, von der theatralischen Wirkung her gesehen, die schwächsten Bühnenwerke von Richard Strauß. In ihnen überwuchert wieder das Literarische, ein ethisch-ästhetisches Spintisieren, ein symbolistisches Spiel, das sich ebenso der musikalischen Formeln wie der bühnentechnischen Tricks bedient: das gleiche Element, das einst als polemische Anzüglichkeit die Theaterwirkung der musikalisch reizvollen „Feuersnot“ erschwert hatte, auf der Stufe sublimierterer Geistigkeit. Daß es für die ihrer theatralischen Achse, nämlich des Helden, beraubte Oper ein äußerst gefährliches Moment ist, bedarf keiner Begründung.

Form und Ausdruck

Robert Oboussier

Das Wort Hanslicks, Inhalt der Musik seien tönend bewegte Formen, hat in der Diskussion und im Schaffen der letzten Jahre zu den mannigfachsten Mißverständnissen geführt. Den einen wurde es zum Wahlspruch für eine leere formalistische Spielerei mit Tönen, die andern erblickten in solcher Formel das Wahrzeichen einer verabscheuungswürdigen ausdrucksfeindlichen Kunstanschauung. In beiden Fällen verkannte man, daß Ausdruck und Form im lebendigen Kunstwerk nicht voneinander zu trennen sind, da künstlerische Form nur durch Ausdruck gewonnen wird, wie auch künstlerischer Ausdruck ohne Formprägung — angesichts der an Zeit gebundenen Musik besser gesagt Formbewegung — nicht zu denken ist. Nur der formgebundene Ausdruck hebt Musik gleicherweise über das bloße Klangphänomen des Naturlauts wie auch über die nur-logische Konstruktion, scheidet das ästhetisch geschliffene Kunstgewerbe vom lebendigen Kunstwerk. Man könnte also statt „tönend bewegte Formen“ ebenso gut sagen, Musik sei „tönender Ausdruck“.

Die Identität von Form und Ausdruck bedeutet vor allem, daß die ursprünglichen musikalischen Formelemente Rhythmus und Melos als die Grundträger allen musikalischen Geschehens zugleich Ausdruckselemente sind. Nur scheinbar trennen wir, wenn wir sagen: Im zeitlichen Ablauf der Bewegung schafft die melodische Linie Umriß, der Rhythmus Gliederung. Beide sind uns die Elemente einer zeit-räumlichen Gestaltung. Sie sind eins, weil sie zwei, zwei, weil sie eines sind. Die Beziehung von Rhythmus und Melos ist schlechthin eine im tiefsten Sinne dialektische.

So eng sind sie miteinander verknüpft, daß es in der Musik keinen Rhythmus gibt, der nicht zugleich noch eine melodische Linie darstellte, keine Melodie, die nicht zugleich — und wäre sie noch frei — eine rhythmische Gliederung in sich berge. Man denke etwa als Illusion eines bloßen Rhythmus an den einer Trommel, bezw. an den gregorianischen Gesang als an das Melos an sich, das auf den ersten Blick des Rhythmus zu entraten scheint. Dort ist das Melos gleichsam zur geraden, horizontalen Linie des sich gleichbleiben-

den Trommelklangs vereinfacht, hier ist der Rhythmus zum bloßen fließenden Wechsel der Töne und zum Metrum der unterlegten Worte geglättet.

Nur im Bewußtsein der Unmöglichkeit ist es verstattet, sich den isolierten Rhythmus, das isolierte Melos als möglichen Grenzfall vorzustellen. Denn beide Male würde die Grenze des musikalischen Ausdrucks unweigerlich überschritten. Der „reine" Rhythmus wäre motorisches Geräusch, während das „reine" Melos sich als bloßes Geheul (z. B. das Tönen der Sirene) darstellen würde, weil die — vom Rhythmischen bedingte — Wahrnehmung einzelner in sich abgegrenzter Töne fortfiele.

Rhythmus und Melos sind Urelemente des musikalischen Ausdrucks. Nicht so die Harmonie. Sie mag unserm durch die jahrhundertelange abendländische Musiktradition bestimmten Kunstempfinden als ebenso unentbehrlich erscheinen wie jene. Weder dies, noch die Tatsache, daß sie — gleich Rhythmus und Melos — schon in der Punktualität des Tones latent vorhanden ist, darf zu dem Trugschluß verleiten, daß Harmonie in ihrer eigentlichen Auswirkung für das Entstehen von Musik im gleichen Maß Voraussetzung sei wie Rhythmus und Melos. Die Musik der Naturvölker zeigt, daß ein rein rhythmisch-melodischer Ausdruck unter Ausschaltung des Harmonischen durchaus im Bereich des Möglichen liegt.

So wenig also Rhythmus und Melos ursprünglich an die Harmonie gebunden sind, so sehr ist diese in ihrer künstlerischen Auswirkung durch jene beiden Faktoren überhaupt erst bedingt. Sie kann sich nur dann bilden und entfalten, wenn Rhythmus und Melos zur Punktualität werden, wenn die Bewegung im Zuständlichen vorübergehend aufgehoben wird. Die Harmonie ist der Träger eines Quantitätsprinzips, insofern sie an eine Dauer gebunden ist, sie ist Träger eines Qualitätsprinzips, insofern sie im gleichzeitigen Erklingen von Tönen dem Klangraum die Farbe verleiht.

Bei allen musikalischen Kunstwerken, die als lebendiger Ausdruck zu uns sprechen, werden wir stets ein Zusammenwirken von Rhythmus, Melos und Harmonie feststellen können. Wenn dieser Ausdruck sich auf die verschiedensten Arten darstellt, die verschiedensten Formen annimmt, so liegt das an der jeweils anderen Gewichtsverteilung, in der wir diese Elemente antreffen. Wir meinen hier mit „Formen" nicht so sehr die einzelnen gesetzmäßig festgelegten Prägungen, die die äußere Gestalt des musikalischen Kunstwerks bestimmen, als vielmehr die musikalischen Grundhaltungen, die diese Werkgestalten zum jeweils besonderen Wesensausdruck machen: nicht so sehr Sonate und Fuge, Oper und Symphonie als homophon und polyphon, oder bauend, expressiv und illustrativ.

Es gehört zu den Unergründlichkeiten der Musik und ihrer Geschichte, daß immer eine dieser Ausdrucksformen die Vorherrschaft an sich gerissen hat, daß den Schaffenden einer selben Epoche die Bevorzugung desselben Elements ursprünglich und durchaus irrational innerlichst eigen ist. Eine solche Gemeinsamkeit beweist nicht allein das Überindividuelle des musikalischen Ausdrucks. Sie zeigt, daß die musikalische Stilgeschichte mit der menschlichen Geistesgeschichte unauflöslich verwurzelt ist, daß musikalische Form zugleich Ausdruck menschlicher Wesensgehalte ist.

Diese Eigenschaft des musikalischen Ausdrucks, als Klangbild zugleich Sinnbild zu sein, erklärt, daß wir von ihm nur in außermusikalischen Kategorien wie: Empfindungen, Gefühlen, Affekten oder in dichterischen, bezw. philosophischen Begriffen sprechen. Doch bleiben alle derartigen Formulierungen immer nur Annäherung und Symbol. Das Wesen

der Musik entzieht sich der Fixierung durch das Begriffliche. Es bleibt im primitivsten wie im sublimsten Sinne jenseits des Wortbereichs.

Für die Art des musikalischen Ausdrucks wird immer das Maß entscheidend sein, in welchem der Geist der Zeit entweder die Betonung des Subjektiven zuläßt oder die Subjektivität einem Objektiven unterzuordnen bestrebt ist. Je nachdem gibt sich die Kunst im allgemeinen und die Musik im besonderen als romantisch oder klassisch, als expressionistisch oder impressionistich. Womit keineswegs gesagt sein soll, daß das Romantische nicht klassisch und umgekehrt das Klassische nicht romantisch sein könne oder daß das Impressionistische und das Expressionistische sich irgendwie absolut ausschlössen. Nur Signa sollen uns diese Kennzeichnungen sein.

Ganz allgemein wird Musik der unmittelbaren Aussprache (expressive Musik) die Harmonie als das Moment des Zuständlichen die Führung übernehmen lassen. Romantische und expressionistische Musik sind weitgehendst durch sie bestimmt. Auf ihr als tragendem Grund wirken sich Melos und Rhythmus als Ausdruck des lyrischen Affekts und seiner Abwandlungen in der Bewegung aus. In der vorherrschend vertikal geprägten Physiognomie der Partitur tritt der emotionale Charakter dieser primär harmonischen Musik schon äußerlich in die Erscheinung.

Das Ziel des romantischen Kunstwerks: die Steigerung der Subjektiven zu seinem schönsten Ausdruck, und das des expressionistischen Kunstwerks: die Steigerung (oder besser Übersteigerung) des Subjektiven zu seinem intensivsten Ausdruck, liegen formal und ausdrücklich auf der selben Ebene. Gehaltlich können sie sich abgründig voneinander unterscheiden. Romantik kreist um den Ausdruck von Idee, menschlicher Substanz und Existenz. Expressionismus sucht das Individuelle in seiner Punktualität, seiner Einzelhaftigkeit und Exzentrizität. Er wird um diesetwillen innerhalb der harmonischen, melodischen und rhythmischen Sphäre die Ausdrucksmöglichkeit jeweils auf die Spitze treiben. Ein Beispiel: In der romantischen Musik tritt das linear-polyphone Moment nur sekundär in die Erscheinung, wird aber, wo es auftritt (bei Mozart oder Beethoven) Träger des tiefsten Gehaltes. Auch im Expressionismus ist Polyphonie zwar ebenfalls nicht ursprünglichstes Medium; doch sie bleibt, wo er als nach dem intensivsten Mittel nach ihr greift, weit mehr als in der romantischen Musik der Zufälligkeit überantwortet.

Im Gegensatz zur Subjektivität der romantischen und expressionistischen Musik steht im Zentrum des klassischen Ausdrucks das Medium objektiver Gestaltung. Hier will die Subjektivität in erster Linie dem Werk als einem vollendeten dienen, während z. B. in der romantischen Musik das Werk gewiß vollendet sein kann, aber doch zwischen der Sprache der Subjektivität und dem Geschaffenen als solchem irgendwie eine Distanz offen bleiben darf.

Für den objektiven Ausdruck des klassischen Werks wesentlich ist daher der Charakter des Bauenden. Klassische Musik im hier gemeinten Sinne ist uns, bewußt einschränkend, vor allem die durch das Vorwiegen linearer Polyphonie gekennzeichnete Musik des Barock. Denn darüber hinaus erblicken wir das für die klassische Musik überhaupt entscheidende Prinzip weit eher in jenem eigentümlichen scheinbaren Zurücktreten der Subjektivität, die wie von einem unsichtbaren Nebengleise aus alles zu bestimmen scheint und doch nirgends als sie selbst in die Erscheinung tritt.

Das Bauende der polyphonen Klassik aber offenbart sich als ein in seiner organischen

Selbstverständlichkeit einzigartiges Zusammenwirken der prägenden Elemente Melos und Rhythmus. Es läßt sich auf keine Weise bestimmen, sondern allein umschreiben. Es erreicht eine Ausgewogenheit, ja Idealität, die keine Subordination des Melodischen unter das Rhythmische duldet. Hier ist es nicht mehr möglich, von einer rhythmisierten melodischen Linie zu sprechen oder sich an einem vom Melodischen getrennt vorstellbaren Rhythmus zu erfreuen, während hier die Harmonie nur so weit ins Gewicht fällt, als sie dem Klangraum eine flächenhafte Gliederung verleiht, oder in der Schlußauflösung die Krönung idealer Vollendung in der Bezogenheit von Rhythmus und Melos darstellt.

Aber entscheidend ist, wie sich das bauende Moment auswirkt. Ob kultischen Zwecken oder der Sprache der in sich selbst ruhenden frommen und großen Seele dienend: die Ausmaße des rational-konstruktiven Moments bis zu den gewaltigsten Klangbauten erhalten ihre letzte Sanktion aus der Tiefe des Gehalts selbst. Auf unsre heutige lineare Polyphonie angewendet, in deren Wiedererweckung als Ausdrucksmittel gegenwärtiger Gehalte wir den größten Gewinn zeitgenössischer Musik erblicken, würde dies bedeuten: Wo Konstruktion Selbstzweck wird, oder wo sie der Beliebigkeit des Gehalts gehorcht, wo etwa Polyphonie in Riesendimensionen dem kümmerlichsten Sinn dienen wollte, da würden wir in der innersten Substanz verstimmt wie von der Säule, die zum traurigen Ornament einer Geschäftsfassade erniedrigt ward. An dieser Stelle wird auch die Gefahr aller sogenannten „sachlichen" Musik sichtbar.

Während in der technisch-greifbaren Sphäre künstlerischen Tuns, der Architektur, eine Sache der Welt gestaltet wird, gibt es für Musik in diesem Sinne keine Sache, die sie

Vor 25 Jahren

Vogls „Maja" auf dem Stuttgarter Tonkünstlerfest

Das Musikdrama in 2 Aufzügen „Maja" von Adolph Vogl ist in seiner nachwagnerischen Schwülstigkeit kaum zu ertragen. Daß Vogl sich sein Ziel sehr hoch gestellt hat, soll nicht in Abrede gestellt werden, aber es muß auch betont werden, daß er seine Fähigkeiten und Fertigkeiten, eine selbständige und ihrer Selbständigkeit interessante Musik zu schaffen, weit überschätzt hat. Maja ist durchaus eine Totgeburt.

M. M. in der „Vossischen Zeitung" vom 16. VI. 09.

Festspielzeit in Bayreuth

Ein Zeichen der Festspielzeit ist auch die Zunahme der Droschken, die sich am Bahnhof zu einer förmlichen Wagenburg ansammeln. Da im vorigen Jahr wieder einige Festspielbesucher durch Fiaker arg übervorteilt wurden — in einem Fall wurden für eine zweimalige Fahrt zum Theater M. 35.— verlangt und bezahlt — so erläßt der Magistrat jetzt scharfe Bestimmungen über die Fahrpreise. Außerdem werden in diesem Jahr zum ersten Mal Taxameterdroschken zugelassen.

„Frankfurter Zeitung" vom 17. VI. 09.

Der Buchhändler als Zensor

Selbst wir Sortimenter, die wir durch die Zettelpakete der vergangenen Jahrhunderte durch Unflat reichlich abgestumpft sind, möchten nicht unsererseits solchen Unflat wie Grabbes Herzog von Gothland durch unsere Mitwirkung verbreiten helfen. Wir raten daher allen Kollegen, die auch nur ein Körnlein Gewicht auf unsere Stimme legen, im Interesse unserer Standesehre an, Christian Dietrich Grabbes sämtliche Werke nur auf Bestellung kommen zu lassen und bei etwaiger Bestellung durch unerfahrene Leute darauf aufmerksam zu machen, daß wir sie aus ästhetischen Gründen nicht empfehlen können.

„Frankfurter Zeitung" vom 7. VI. 09.

gestalten soll. Musik, die diese Haltung annähme, würde zur Magd herabsinken. Denn Musik müßte das Unmögliche vollbringen: selbst Sache werden, um Musik zu bleiben. Wohl kann Rhythmus Funktion sein. Aber er verläßt sein Wesen, wenn er funktionalistisch sein will. Melos könnte in den Dienst jeder Sache gestellt werden. Aber es verriete damit seinen Ursprung, in welchem es nichts sein will als Ausdruck, der in keiner Rationalität völlig aufgehen möchte und kann.

Dieses Problem von Sache und Musik kreuzt im Guten und im Schlechten, in Gefährdung und Gelingen schließlich auch der Impressionismus. Er kann in bloßer — also letzthin „sachlicher" — Illustration versanden, wie er andrerseits die geheimnisvolle Sprache einsamsten Erlebens wird. Freilich hörten wir im Impressionismus diese Sprache selten in ihrer Reinheit. Wo man sie aber findet, da möchte man auf den ersten Blick meinen, Rhythmus und Melos erstürben hier, wie denn alles auf farbige Harmonik gestellt sei. Und dieser Schein vor allem ist es, welcher in der Tat die beste impressionistische Musik so schwer darstellbar macht. Doch nur scheinbar könnte man sagen, daß Rhythmus und Melos zu einem punktuellen Dasein verurteilt sind. Denn sie werden als Bewegungskomplexe gleichsam noch harmonisch, d. h. als Zusammenklang ausgewertet. Andrerseits wird im Impressionismus die Harmonik, ihrem eigentlichen Wesen entgegen, zum Träger der Bewegung. Gerade in dieser seltsamen Denaturierung der verschiedenen Ausdruckselemente liegt der flimmernde Reiz, der die impressionistischen Gebilde zuweilen wie entstofflicht erscheinen läßt und sie in eine Idealität hebt, die aus der Sphäre des Impressionistischen wieder in die des Romantischen zurückschlägt.

Konzerte des Münchener Tonkünstlerorchesters in Paris mit Werken von Bruckner und Mahler.

*

Puccini und Sinding Mitglieder der Berliner Akademie der Künste.

*

„Dame Kobold": Bearbeitung von Mozarts „Cosi fan tutte" durch Karl Scheidemantel, Uraufführung in Dresden.

*

Haydnfeier und musikwissenschaftlicher Kongreß in Wien.

*

Uraufführung von Sir Charles Stanfords „Ode an die Dissonanz, schimärisches Getöse in 4 Ausbrüchen" in London. Es handelte sich um eine Parodie auf Strauß und Debussy.

*

Verbot der „Salome" in Boston, weil sie die sittlichen Gefühle der Bostoner Bürger verletze.

*

Graf Arco führt auf dem Kölner Elektrotechniker-Kongreß die „tönenden Funken" mit dem Telefunkensystem vor.

*

Reinhardts „Faust" und „Was ihr wollt" bei den Festspielen des Münchener Künstlertheaters.

*

Moderne Bühnenfestspiele in Hagen mit Werken von Schnitzler, Ibsen, Hofmannsthal und Eulenberg. „Die Inszenierung ist im Sinne der modernen Bühnenreform unter Verzicht auf gemalte Dekorationen entworfen." Rohlfs und Peter Behrens als künstlerische Mitarbeiter.

*

Die römische Kinderoper des Teatro Quirino spielt in Paris Donizettis „Lucrezia".

Junge Komponisten

5. Hermann Schroeder

Karl Laux

I.

Die konservativste geistige Macht, die katholische Kirche, ist zugleich die revolutionärste. Auf die Musik angewandt: in dem bekannten Motu proprio über die Kirchenmusik von Papst Pius X. (datiert vom 22. November 1903), dem Katechismus der katholischen Kirchenmusik, wird zunächst der gregorianische Choral, in zweiter Linie die klassische Polyphonie, „welche im 16. Jahrhundert ihre höchste Vollendung durch Perluigi von Palestrina erreichte und auch in der Folge Kompositionen von ausgezeichneter musikalischer und liturgischer Güte hervorzubringen fortfuhr", empfohlen. Dabei hat es aber nicht sein Bewenden. Im nächsten Absatz heißt es: „Die Kirche hat immer den Fortschritt der Künste erkannt und begünstigt, indem sie zum Gottesdienste all das, was das Genie im Laufe der Jahrhunderte Gutes und Schönes zu erfinden wußte, zuließ, immer jedoch unter Wahrung der liturgischen Gesetze. Daher ist auch die neuere Musik in den Kirchen zugelassen . . .".

Dies ist der Freibrief für einen „kirchenmusikalischen Zeitstil". Denn: „Die Kunst muß die Sprache der Zeit sprechen" (Kardinal Faulhaber). Daß aber gerade die neue polyphone Musik unserer Zeit in besonderer Weise den liturgischen Forderungen entspricht, das wurde vielfach schon nachgewiesen*).

Von zwei Seiten her geschieht der „kirchenmusikalische Aufbruch" (Hatzfeld), aus den beiden von Papst Pius bezeichneten Reserve-Lagern, dem Choral und der klassischen Polyphonie, dem Stil Palestrinas, aber auch dem Stil von dessen Vorgängern. Wegweisend und Schule bildend wurde in dieser Hinsicht Heinrich Lemacher, der Kölner Komponist und Kompositionslehrer. Am Beispiel einer seiner Schüler, am Beispiel Hermann Schroeders, der eine der größten Hoffnungen der katholischen Kirchenmusik, eine der stärksten Begabungen der jungen Generation überhaupt ist, soll der Weg einer neuen Kirchenmusik aufgezeigt werden.

II.

Um ihn vorzustellen: sein Lebensweg ist keineswegs aufregend, unbürgerlich, abenteuerlich; aber er ist aufschlußreich für das Werk, für die Eigenart. Geboren am 26. März 1904 in Bernkastel an der Mosel. Vorfahren musikalisch, auch ausübend. Als Gymnasiast in Trier Sänger im Domchor, Organist und Chordirigent im Knabenkonvikt. Studium an der Universität Innsbruck, gleichzeitig wieder Organist und Dirigent im Jesuitenkolleg. Von 1926—1930 Hochschule für Musik in Köln. Studium bei Lemacher (Komposition), Bachem (Orgel), P. Johner (Choral), Dr. Kurthen (Musikwissenschaft), E. J. Müller und Oberborbeck (Schulmusik). Schulmusikexamen in Berlin; Anstellung an der Rheinischen

*) Vergl. den Aufsatz des Verfassers „Wendepunkt der Kirchenmusik" im Katholischen Kirchenmusik-Jahrbuch 1928, II. Folge, die Aufsätze von J. Hatzfeld, L. Söhner, H. Lemacher und O. Ursprung in der Programmschrift der Internationalen Gesellschaft für Erneuerung der katholischen Kirchenmusik. Frankfurt 1930, außerdem: Otto Ursprung, Die katholische Kirchenmusik, im Handbuch der Musikwissenschaft, herausgegeben von Ernst Bücken, Potsdam 1933 Seite 292 ff.

Musikschule als Lehrer für Musikerziehung und Orgel, an der Hochschule für Musik als Lehrer für Theorie und liturgisches Orgelspiel; Assessorexamen.

Seit zwei Jahren leitet Schroeder einen Kirchenchor in Duisburg. Mit einer aus drei Chören bestehenden Chorgemeinschaft, der ersten dieser Art, versucht er, das Konzertleben im Sinne der Internationalen Gesellschaft für neue Kirchenmusik zu befruchten. Auf dem letzten Kongreß der I. G. K. in Aachen sprang Schroeder für den erkrankten Generalmusikdirektor Peter Raabe ein. Er hatte damit einen sensationellen Erfolg. Seine dabei bewiesene Dirigierbegabung vervollkommnet er z. Zt. im Studium bei Hermann Abendroth.

Regelmäßige Kurse und Vorträge führen den jungen Künstler in die Umgebung Kölns; sie werden von Organisten und Dirigenten besucht, denen er damit die Gelegenheit zur Weiterbildung verschafft. An einen größeren Kreis wendet er sich mit regelmäßigen Publikationen in den führenden Kirchenmusikzeitschriften.

„Körperlich von jugendlich schlankem Wuchs, geistig voller Bernkasteler Spritzigkeit, organisatorisch voller Energie und Zielbewußtheit", so schildert eine Zeitungsnotiz den Eindruck, der von der Persönlichkeit Schroeders ausgeht. Wir werden sie in seinem Werk suchen.

III.

Nach einer Formulierung von Schroeder selbst, kommt es für die Kirchenmusik am meisten auf die choralische „Haltung" an. Der Weg zur Polyphonie ist bei dieser Einstellung von selbst gegeben. Denn das Wesen des choralischen Singens ist das absolute Primat der Singstimme. Es gibt keine Begleitung; es gibt nur die Melodie. Es gibt keine harmonische Unterstützung; es gibt nur die Linie. Mehrstimmige Kirchenmusik muß also in allen Stimmen Melodie, in allen Stimmen Linie sein. Denn alle Stimmen sind beteiligt am Gotteslob, es gibt kein Hervortreten des Einzelnen, es gibt nur die betende Gemeinschaft. Es gibt nur die Polyphonie des Gebetes, an der sich jeder in gleicher Weise, mit gleichen Rechten beteiligt.

Wie sehr Hermann Schroeder im Laufe der Entwicklung von einer ich möchte sagen „weltlichen" Polyphonie, einer bloß kompositionstechnischen zu einer religiösen, weltanschaulich begründeten fortschreitet, lehrt ein Vergleich einer frühen Messe, der Messe in B, Werk 2, mit der zuletzt erschienenen, der Missa dorica, op. 15. Das Kyrie der ersteren beginnt mit einem sauber gearbeiteten, in freier Imitation durchgeführten vierstimmigen Satz:

Sopran: Ky-ri- e e - le - i - son,
Alt: Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e e - le -
Tenor: Ky-ri- e e-le-i - son, e - le - i - son, e - lei - son, Ky -
Baß: Ky-ri-e e-le-i-son, e-le- - i-son, e-lei-son, Ky-ri-e

Und nun im Gegensatz dazu das Kyrie der „Missa dorica":

Cantus: Ky - ri - e e - le - i - son
Altus: Ky - ri - e e - le - i - son
Tenor: Ky - ri - e e - le - i - son
Bassus: Ky - ri - e e - le - i - son

Das ist ein anderes Bild, eine andere Welt. Zunächst einmal ist der Anschluß an den Choral dadurch gegeben, daß, wie aus der Vorbemerkung in der Partitur hervorgeht, die Themen der Messe aus der gregorianischen Sequenz „Veni sancte spiritus" genommen sind. Das Thema zum Kyrie ist der Anfang des ersten Verses der genannten Sequenz:

Ve - ni San-cte Spi - ri - tus et e - mit - te coe - li - tus

Damit greift Schroeder die mittelalterliche Parodietechnik auf, die mit der Zugrundelegung bekannter Themen musikalische Einheitlichkeit und kompositorische Architektonik erreicht. Aber mit dem Choralzitat allein begnügt sich Schroeder nicht. Die „choralische Haltung" setzt sich bei ihm fort in der Verwertung der Themen, in der selbständigen Thematik, die ganz im Geiste des Chorals gehalten ist, vor allem in dem schwebenden Rhythmus, der, wie er selbst einmal geschrieben hat, „über die Grenzen symmetrischen Taktaufbaues schwingt und in seiner Unfaßbarkeit Abbild und Ahnung des Übersinnlichen, Unbegreifbaren, ist". Bezeichnend auch die Stimmverkoppelung, Baß mit Alt, Tenor mit Sopran, die die Linearität betont und in übertragenem Sinn Ausdruck des Gemeinschaftsstrebens ist.*).

Aufs engste werden die Stimmen in einem Doppelkanon verknüpft, der im ersten wie im zweiten Kyrie erscheint. Mit welcher Freiheit souveränen Könnens Schroeder in der Themenverarbeitung verfährt, möge die folgende Stelle aus dem zweiten Kyrie bescheinigen. Sie ist ein Beispiel dafür, wie bei größter formaler Gebundenheit — fortgesetzte Imitation des um eine Quinte transponierten Themas — zugleich eine Stimmungsdichte erreicht wird, die größte Ausdruckskraft hat: immer drängender und dringender

*) Vergl. auch Ursprungs feine Bemerkung — in „Die katholische Kirchenmusik" —, daß hier „gewissermaßen ein musikalisches Gegenstück zu den künstlerisch gepflegten Sprechchören erscheint". Auch daraus erhellt der starke Gemeinschaftscharakter einer solchen Schreibweise.

wird der Ruf nach Erbarmen, immer sehnsüchtiger. (Man beachte die frei eingesetzte, besonders ausdrucksvolle Thematik des Soprans.)

Noch ein paar Bemerkungen zur Schroederschen Kompositionstechnik. Das ganze Kyrie ist in der dreiteiligen Form A—B—A aufgebaut, und zwar so, daß der Mittelsatz als Antithese neues thematisches Material bringt. Es besteht aus dem Anfang des dritten Verses der Sequenz „Veni sancte spiritus". Die Wiederholung von A ist, wie oben gezeigt, transponiert und wesentlich verändert. Doch kommt auch hier, worauf gleichfalls schon

hingewiesen wurde, der Doppelkanon wieder, dessen Schluß, um einen Takt verbreitert, das Kyrie wirkungsvoll abschließt. Die Geschlossenheit der ganzen Messe wird dadurch hergestellt, daß die einzelnen Teile durch gemeinsame Themen verbunden sind. So greift Schroeder das Thema des Kyrie sowohl im Benedictus wie im Agnus Dei wieder auf. In der grundverschiedenen Verarbeitung zeigt sich dann die Begabung des Komponisten. Daß er dabei auch einmal rein harmonischen Wirkungen nicht aus dem Wege geht, sie vielmehr sehr geschickt und feinsinnig einführt, möge der Schluß des Agnus Dei beweisen:

Indessen ist eine solche Stelle nur des Kontrastes wegen da. Im übrigen bevorzugt Schroeder die reine Diatonik und setzt die Zusammenklänge nur als logische Konsequenz der Stimmführung mit besonderer Vorliebe für die „unweltlichen“ Intervalle: Oktave, Quinte und Quarte.

Von ähnlichen Prinzipien wie in der Messe läßt sich Schroeder in dem „Te Deum“ für gemischten Chor mit 2 Trompeten und 3 Posaunen oder a cappella oder mit Orgel, op. 16, leiten. Es kommt aus dem Choral und zeichnet sich durch einen besonderen hymnischen Schwung aus, ohne die Grenzen des Liturgischen zu überschreiten. Sehr gelöst im Sinne der choralischen Metrik ist auch schon die Messe in H, op. 6, die etwa in der Mitte zwischen den oben genannten Messen steht. Für Männerchor a cappella schrieb Schroeder eine Messe in c-moll, op. 10, in der er mit dem Problem eines freien Männerchorsatzes ringt.

IV.

Streben nach selbständiger Führung der Stimmen, nach echter Polyphonie also, weiter nach großer Architektonik an Stelle kleinlicher Motivik, vor allem aber Rücksichtnahme auf die Erfordernisse der Liturgie — das sind die Prinzipien, von denen sich Schroeder auch bei der Vertonung des deutschen Kirchenliedes leiten läßt. Er schafft damit den Kirchenchören Material für die kirchenmusikalische Andacht; so wie in der Messe dem vom Volk gesungenen Choral*) die mehrstimmige, aus dem Geist des Chorals heraus geschaffene Messe, für die Schroeders Werke die besten Beispiele sind, gegenübersteht, so wechseln in der liturgisch freieren Andacht Gemeindegesang und mehrstimmiges deutsches Lied miteinander ab.

*) Vergl. die Schrift „Das Volk lernt Gregorianischen Choral“ von Pater Dr. Gregor Schwake, dem Vorkämpfer des „Volkschorals“.

Schroeder hält die Verbindung mit dem Gemeindegesang aufrecht, wenn er das deutsche Lied zum cantus firmus macht, wie in Opus 7, wo er eines unserer schönsten Kirchenlieder, das „Schönster Herr Jesu“, zu einer „deutschen Choralmotette“ ausbaut. Auch hier knüpft er an die stärksten Kräfte der Vergangenheit an, an den Motettenstil eines Heinrich Schütz, dem seinerzeit die Verschmelzung des italienischen und des niederländischen Stils gelang, an Johann Sebastian Bach, bei dem gleichfalls das Kirchenlied das Bindeglied zwischen dem Gesang des Chores und dem der Gemeinde war. In der genannten Choralmotette wandelt Schroeder das zugrunde liegende Lied in der mannigfachsten Weise ab, seine Melodie tritt im Sopran auf, dann als echter „Tenor“ im Tenor, zu den Chorstimmen tritt außerdem noch ein Solo-Alt, der den Chorsatz mit bewegtem Rankenwerk „koloriert“. Ähnlich gebaut ist die Choralmotette „In stiller Nacht“, während die „Vier deutschen Marienmotetten“ des Opus 3 völlig freie Kompositionen sind. Erstaunlich ist in diesem frühen Werk die Ausdruckskraft des Komponisten, der ebenso für den dumpfen Schmerz der Passionsmotette den rechten Ton findet wie für den Osterjubel des Auferstehungsliedes.

In den dreistimmigen „Eucharistischen Hymnen“, op. 8, die ganz auf einen herben, aus den melodischen Spannungen seine Kraft beziehenden Stil abgestellt sind, nähert Schroeder Chor- und Gemeindegesang noch mehr einander. Sie sind für drei gleiche Stimmen geschrieben und folgende Aufführungsmöglichkeiten ergeben sich daraus: für dreistimmigen Männerchor, für dreistimmigen Frauenchor, für sechsstimmigen gemischten Chor, wechselweise für Ober-, Unter- oder kombinierte Stimmgruppen. Das bedeutet eine möglichst große Heranziehung der Singenden, die fast die Gemeinde repräsentieren. Die letzte Konsequenz ist dann, daß Schroeder ein einstimmiges „Tantum ergo“, das „rheinische Tantum ergo“ schreibt, das die ganze Gemeinde, angeführt vielleicht vom Kirchenchor, singen kann. Das Beispiel der Haas'schen Speyerer Domfest-Messe und seines „Ecce sacerdos“ mag für Schroeder richtunggebend gewesen sein. Gerade dieses „Tantum ergo“ ist bezeichnend für den melodisch ausgeprägten Eigenstil Schroeders, der etwas von dem freischwebenden Melos des gregorianischen Chorals hat, ein Eindruck, der verstärkt wird die selbständige, vor Härten nicht zurückschreckende Führung der Begleitstimmen.

V.

Schließlich ist noch von den Orgelkompositionen Hermann Schroeders zu sprechen, in denen gleichfalls die neue liturgisch-künstlerische Haltung zum Durchbruch kommt. Während op. 5a, die vielgespielte Toccata, noch mehr bei dem Regerschen Stil einer harmonischen Fülle und orchestralen Farbigkeit hält, bevorzugt op. 5b (sehr viel später entstanden), die „Fantasie“ einen herberen, keuscheren Klang, aus dem sich das Fugenthema des Allegro moderato in natürlichem Fluß herauslöst.

Beide Werke aber sind mehr für den konzertmäßigen Gebrauch (evtl. auch innerhalb kirchlicher Veranstaltungen) gedacht, während Schroeder in den „Kleinen Präludien und Intermezzi“ (op. 9) dem Organisten Material liefert für die vielen Gelegenheiten, wo er Pausen mit Orgelspiel ausfüllen muß. Es ist ein Ersatz für jene peinlichen Sammlungen von „Orgelstücken“, in denen die Mittelmäßigkeit sich austobt. Schroeder bietet an Stelle verschwommener Stimmungsmusik in diesem Heft Stücke von klarer Formgebung und sauberem Inhalt, Stücke verschiedenen Schwierigkeitsgrades, darunter solche, die auch

geringerem Können zugänglich sind, Stücke für die verschiedensten Gelegenheiten, um mit dem ersten den Jubel des Ita missa est ausbrausen zu lassen, um mit dem zweiten, das trotz seiner imitatorischen Arbeit ungemein zart und schwingend in der Stimmung ist, das mystische Erlebnis der Wandlung auszudrücken, um mit den Trompetenstößen des letzten ein pfingstliches Hochamt auszuspielen.

Mitten hinein aber in den Gottesdienst führen die „Sechs Orgelchoräle" (op. 11) über altdeutsche geistliche Volkslieder. Es sind cantus-firmus-Bearbeitungen der Lieder: „Es flog ein Täublein weiße", „In dulci jubilo", „In stiller Nacht", „Christ ist erstanden", „Nun bitten wir den heilgen Geist" und „Schönster Herr Jesu". Die in natürlichem Fluß sich ergehende Kontrapunktik ist in diesen Stücken ebenso zu bewundern, wie die sehr eigenartige, beglückende, lebendige Art, wie Schroeder den tieferen Sinn der Lieder in seiner Vertonung zum Ausdruck bringt. Man vergleiche daraufhin nur etwa den weihnachtlich frohen Hirtenflötenton, mit dem er die Weise des „In dulci jubilo" umgibt und im Gegensatz dazu die dunkle Passionsmusik „In stiller Nacht". An die Organisten muß man einen energischen Apell richten, sich gerade dieser beiden Hefte im Gottesdienst fleißig zu bedienen. Der Geist Bachs und der alten Orgelmeister des Barocks lebt hier wieder auf und ist — stärker als etwa bei Reger — ins Katholische gewendet.

VI.

Ähnlich wie in diesen Werken der musica sacra versucht Hermann Schroeder in der Profan-Musik den Zugang zum Laien zu gewinnen. Das wichtigste Werk in dieser Hinsicht ist das Streichtrio e-moll, op. 14 Nr. 1, das mit seinen knappen drei Sätzen, dem energischen Agitato, dem zarten Adagio und dem temperamentvoll vorwärtsstürmenden Allegro auch von technisch gewandten Liebhabern bewältigt werden kann. Auch in diesem Werkchen dokumentiert sich die Satzkunst Schroeders, ist aber ins Liebenswürdige gewendet, so daß ein Stück wertvoller Spielmusik damit vorliegt.

Der Schwerpunkt seines Schaffens liegt im Religiösen. Hier steht er in der vordersten Reihe. Die katholischen Kirchenchöre werden sich mit ihm auseinandersetzen müssen (wie es die rheinländischen schon längst tun). Wenn den Sängern, den Dirigenten und der Gemeinde der Stil Schroeders ungewohnt sein mag, so muß man sie an die Worte von Dr. Johannes Hatzfeld erinnern, der in seinem denkwürdigen Vortrag auf der ersten Generalversammlung der Internationalen Gesellschaft für katholische Kirchenmusik in Frankfurt a. M. ausgeführt hat, daß „jede echte Kirchenmusik wesensgemäß revolutionär" ist, „weil alle wahre Religiosität (ohne die es keine echte Kirchenmusik geben kann) revolutionär ist".

Aber auch der Musiker, der außerhalb der Kirchentüren steht, muß das Schaffen Schroeders beachten. Denn gerade heute bestätigt sich das Wort des jungen Benediktiners Dr. Leo Söhner, der selbst zur Avantgarde der Kirchenmusik gehört: „Die Popularisierung der Neuen Musik in der Kirche erscheint mir von größter Bedeutung auch für die weltliche Musikübung, denn die Kirche ist die einzige Gemeinschaft, die innerlich geschlossen ist, in der neue Ideen von großen Volksmassen aufgenommen werden. Und ich glaube, daß darum in der Kirche die Entscheidung fällt über die Zukunft der Neuen Musik." Auch die Vorgänge im evangelischen Bereich, von denen hier bei der Betrachtung der jungen Komponisten Hugo Distler und Ernst Pepping die Rede war, bestätigen es.

Blick in Zeitschriften

Die nationale Revolution der Musik

Blicken wir auf unser heutiges öffentliches Musikleben, so ergibt sich freilich ein zunächst wenig ermutigendes Bild: wir sehen einen plötzlichen Reichtum an „Genies", die in den vierzehn Jahren unterdrückt worden seien. Dabei handelt es sich aber durchgehends um Tonsetzer, die lediglich das Erbe des 19. Jahrhunderts weitertragen. Nun tragen freilich auch Pfitzner und Strauß dieses Erbe weiter, und dennoch sind sie in den vierzehn Jahren gewiß nicht unterdrückt worden; die preußische Kunstverwaltung in Berlin hat ja nach 1918 Pfitzner sogar eine Meisterklasse für musikalische Komposition gegeben (und er hat sie angenommen). Warum sind Pfitzner und Strauß nun nicht unterdrückt worden? Sagen wir es kurz: sie sind eben die einzig wirklich genialen Ausläufer des 19. Jahrhunderts, und vollends Hans Pfitzner ist in seiner ganzen ausgeprägten Deutschheit wirklich ein Künstler, der „von deutscher Stelle" zu singen vermag, und den der Nationalsozialismus insofern für sich in Anspruch nehmen kann. Aber Pfitzner ist nicht ein Anfang, sondern ein Ende, und sein Gesang ist der Schwanengesang der — nur dank ihm! — in Schönheit sterbenden Romantik des 19. Jahrhunderts. Wenn die nationale Revolution sich auf alle Tätigkeitsgebiete des deutschen Menschen erstrecken soll, wenn die sozialistische Revolution zu einer Kunst führen soll, auf deren weitem Gelände alle Volksschichten Raumflächen zur künstlerischen Verständigung finden, — so ist Pfitzner (das sei in Ehrfurcht gesagt) nicht der Mann, diese notwendige Revolution zu vollziehen. Er steht auf dem Gipfel einer gewiß aus dem Mutterboden unseres Volkstums erwachsenen Kunst, aber er steht als Einzelner (um nicht zu sagen: als Einsamer) erhaben auf dem Gipfel älterer Kunstentwicklung. Revolutionen aber werden nicht vom Gipfel aus gemacht.

Ich kann den Anfang zur nationalen Revolution der Musik nicht da sehen, wo man ängstlich rückwärts schaut und das Einhergehen in altgewohnten Gleisen, auch das Einhergehen im überlieferten tonalen Gleise, zum Kennzeichen deutscher Musik machen will. Nachdem die auf der Kadenz der drei Hauptharmonien beruhende Tonalität sich immer mehr durch Zwischenharmonien, Modulationen, Chromatisierung und Enharmonik usw. erweitert hat, muß sie notwendig einmal diesen alten Rahmen sprengen, und wenn man für die Sprengung dieses allzueng gewordenen Rahmens das freilich törichte und auf keinerlei ernste Musik passende Wort „Atonalität" geprägt hat, so braucht wegen dieser töricht voreiligen Theorie nicht die damit bezeichnete Musik in Bausch und Bogen töricht und voreilig zu sein.

(Dr. Richard Münnich in „Zeitschrift für Schulmusik" Mai 1934.)

Zurück zur Einfachheit?

Das Zurückgreifen auf eine niedrigere Stufe der Material-Entwicklung ist in der europäischen Musik kein Novum. Von den tausend Fällen individueller Rückzüge abgesehen (Wagners Einführung der Kirchentonarten im Parsifal; Strauß' harmonische Reaktion nach der in Elektra vollzogenen Tonalitätszertrümmerung), ist uns die Vereinfachungswelle im 18. Jahrhundert besonders gegenwärtig. Damals setzt, fast genau mit dem Tode des noch völlig unbegriffenen Johann Sebastian Bach, die Rückwärtsbewegung ein, geführt und vorbereitet von Männern wie Mattheson, Telemann und K. Ph. E. Bach. Man ist gegen Kontrapunkt, gegen Gelehrsamkeit, gegen Kompliziertheit, gegen das Wesen der großen deutschen polyphonen Kunst überhaupt. Die Ideale sind: faßliche Melodie, unbedingte Verständlichkeit, Sangbarkeit und eine Vertrautheit, die dadurch erreicht wird, daß man bewußt den Schein des Bekannten in die Melodik trägt. Es braucht kaum erwähnt zu werden, daß diese Ideen ausnahmslos aus Frankreich und Italien importiert wurden, wo sie als nationale Kunstanschauungen zu jeder Zeit allgemein waren. Männer wie Mattheson forderten ausdrücklich das Studium französischer Musik, damit man in den Genuß dieser gepriesenen Güter komme.

Es ist bestimmt kein Zufall, daß auch die heutige Rückzugsbewegung, die sich aller unserer Kunst bemächtigt hat, aus Frankreich stammt. Wenn Picasso nach den Abstraktionen seiner kubistischen Periode zur klaren Linie der griechischen Plastik und zu den reinen Konturen Ingres' den Rückweg findet, so ist das nicht weniger symptomatisch als das Manifest der „Six", jener Gruppe junger Pariser Musiker aus dem Jahre 1918, mit seinen Forderungen nach Vereinfachung, Verständlichkeit, Diatonik und melodischer Zeichnung. Die deutsche zeitgenössische Musik hat sich diesen Forderungen teilweise angeschlossen, und es bestand eine gewisse Gefahr, daß die Errungenschaften, die sie während der letzten Jahrzehnte dominieren ließen, durch die neue, von Westen eingeführte Reaktionswelle weggeschwemmt werden könnten. Wie die Auseinandersetzung weiterhin vor sich gehen wird, ist schwer zu sagen. Das aber kann gesagt werden, daß der eigentümlichste Wesenszug typisch deutscher Musik von den niederländischen Polyphonisten bis zu Reger und Hindemith nicht der Hang zur Vereinfachung gewesen ist.

(H. H. Stuckenschmidt in „Der Auftakt", 14. Jahrg., Heft 3/4.)

Zwischen Funktionalharmonik und Zwölftonreihe

Das Jahr 1883, das Todesjahr Richard Wagners, ist auch das Entstehungsjahr der sinfonischen Dichtung „Penthesilea" von Hugo Wolf. Das Zusammentreffen ist symbolhaft. Denn in diesem Jugendwerk des späteren Mörike- und Goethe-Sängers ist ersichtlich die Bilanz der romantischen Sinfonik gezogen. Es bezeichnet die höchste Entwicklung „funktionalharmonischen" Klangempfindens, das 150 Jahre in unablässiger Verfeinerung die Grammatik der musikalischen Klassik und Romantik gebildet hat. — Fünfundzwanzig Jahre

später stehen wir vor Regers Klavierkonzert in a-moll. Der Ausdruckswille ist ins Exzessive gesteigert. Klangmassen ballen sich, der Satz ist mit kontrapunktischen und harmonischen Nebenstimmen überladen, thematische Einzelheiten sind kaum mehr zu erfassen. Die Funktionalharmonik ist gesprengt. Tonarten gleiten enharmonisch ineinander. — Die Weltenwende, die sich mit Regers Enharmonik am sinnfälligsten ankündigte, ist inzwischen unaufhaltsam vonstatten gegangen. Die Komponisten suchten, nachdem die Dämme tonartlicher Bindung durch die Enharmonik fortgerissen waren, nach neuen Gesetzen einer musikalischen Grammatik und fanden sie zunächst in der sogenannten „Zwölftonreihe". Da hiermit die generationenweise vererbte „funktionalharmonische" Hörweise endgültig verlassen wurde, sind die Kompositionen, die auf dieser Grundlage entstanden, seit jeher Gegenstand heftigen Widerstreits der Meinungen gewesen. Dem Meinungsstreit um diese Dinge aber heute noch übertriebenes Gewicht beizulegen, wäre schon deshalb unproduktiv, weil die lebendige Entwicklung inzwischen längst darüber hinausgegangen ist. Zwischen die Extreme von Funktionalharmonik und Zwölftonreihe gestellt, hat die Generation der Dreißigjährigen, nicht zuletzt unter dem Einfluß der Persönlichkeit Hindemiths, sich mit instinktiver Sicherheit eine eigene organische Sprache eingeschmolzen, die zwar in der Dissonanzverwendung viel „atonale" Elemente zeigt, zugleich aber unter starker Beschränkung der Chromatik weit „tonaler" zentriert erscheint als beispielsweise der Stil Regers.

(Hans Lyck in der „Deutschen Zukunft", 25. März 1934.)

Mehr Toleranz!

In der marxistischen Epoche hat es sich so eingebürgert, daß jedes neue Werk, selbst wenn es aus guter Gesinnung erflossen, einwandfrei gearbeitet und nicht einfallsarm war, dann nach Strich und Faden „verrissen" wurde, wenn sein Schöpfer nicht gerade ein Genie war. Man vergaß, daß zu allen Zeiten anständiges Mittelgut die musikalische Kultur zu erhalten und zu fördern vermochte, und pries lieber selbst unbedeutende Werke längst verstorbener Tondichter, als daß man redlich geschaffenes Musikgut der eigenen Zeit anerkannt hätte.

(Georg Büttner in „Musik im Zeitbewußtsein", 21. April 1934.)

Leben und Kultur

Die eigentliche Gefahrenzone des Kulturellen liegt genau da, wo sein Geist sich ablöst aus der Haltung des Lebens, aus dem es entsprungen ist und dessen Entfaltung es dient. Es löst sich ab und wird — wie der Ausdruck anschaulich sagt — wurzellos, bodenlos. Es ist allerdings nicht so, daß der Geist an das tätige Leben gefesselt ist wie ein Vogel in einem Käfig. Er bedarf einer gewissen Weite, er strebt ins Weite. Und darum ist es auch ein immer neu zu lösendes Problem, für das man kein Rezept ein für alle Mal geben könnte, zu fühlen, wo ein geistiges Beginnen eine Lebenshaltung noch vergeistigt oder sie verflüchtigt; wo der geistig Schaffende noch gespeist ist von Antrieben der Lebensentfaltung und Lebensgestaltung, wo er noch geistiger Kämpfer für eine Heimat ist, oder wo er aus dem Leeren ins Leere sich verirrt. Darum müssen immer wieder Zeiten kommen, wo diese sich verlierenden Vorposten zurückgerufen werden. Und das ist der Sinn der Gegenwart.

(Prof. Erich Rothacker in „Zeitschrift f. dtsch. Bildung", April 1934.)

Nationalsozialismus und Presse

Wenn wir das Wesen der bolschewistischen Presse auf eine Formel bringen wollen, so können wir sagen, daß es in der bolschewistischen Presse keine Individualität und selbständige Verantwortung gibt, daß sie in ihrem Aufbau ein Schemen im Dienste des lebensfremden marxistischen Dogmas darstellt, — dabei weitgehend mit ungeheuren Verzerrungen und Entstellungen der Wirklichkeit arbeitet, und schließlich von der Vergewaltigung jeder gesunden, kritischen Meinungsäußerung — wirtschaftlich vom Zwangsabonnement — lebt.

Welch ungeheurer Abstand vom Wesen der nationalsozialistischen Pressepolitik! Erst vor einigen Monaten hat das Schriftleitergesetz die wirkliche Freiheit des deutschen Journalisten in seiner Arbeit begründet, ihn vor allen Dingen vom Geschäftskapital unabhängig gemacht und seine alleinige Verantwortlichkeit gegenüber dem Staats- und Volkswohl proklamiert. Allerdings kann es und darf es im Hinblick auf die zersetzende liberalistische „Freiheit" des Journalisten heute keine Zügellosigkeit in der deutschen Presse mehr geben. Eine Erziehung des Schriftleiters zur nationalen Disziplin ist notwendig, um die Verantwortung zum Allgemeingut zu machen. Dies geschieht aber durchaus unter Schonung und Entwicklung der Einzelpersönlichkeit. Die deutsche Presse kennt keine Zwangswerbung und kein Zwangsabonnement, sie dient auch offen der Wahrheit, ohne die Wirklichkeit zu verzerren, wobei ja die Schwierigkeiten eines organischen Aufbaus durchaus nicht verkannt werden.

(Dr. Georg Baron Wrangel in „Deutsche Presse" Zeitschrift des Reichsverbandes der deutschen Presse, 7. April 1934.)

Kirchenmusik im Dritten Reich

Es handelt sich keineswegs darum, daß in der Kirche und ihrer Musik alles beim Alten bleiben soll. Aber das Neue, dem Dritten Reich Entsprechende wird immer nur das Wie, die Formen, die Wege, die Begeisterung und Hingabe sein, niemals das Was. Daß wir in Beziehung auf das Wie zu lernen, auch umzulernen haben, ist ebenso klar, wie daß wir das Was der kirchlichen Tradition mit deutscher Treue zu hüten haben gegen alle Hundertzehnprozentigen. Kirche Christi muß immer zugleich revolutionär und im tiefsten konservativ sein.

(Andreas Weissenbäck in Musica Divina, Wien, Heft 4.)

Kontrapunktische Regeneration auch in Amerika

Auch in Amerika

Ganz offenbar kündigt sich eine neue Periode kontrapunktischer Schreibweise am Horizont an. Sie ist zum Teil auf die überdicke harmonische Farbigkeit zurückzuführen, die das 19. Jahrhundert vorschrieb, zum wesentlicheren Teil auch auf das wachsende Interesse für das Handwerkliche in der Kunst. Sobald die Musiker mehr Interesse für ihr Material als für ihre subjektiven Gefühle bekamen, entwickelten sie natürlich den Wunsch jedes Könners, daß jede Stimme in ihrer Bewegung einer fesselnden melodischen Linie folgen soll als Teil eines koordinierten Ganzen. — Die ausübenden Musiker fangen an, lieber in kleinsten statt in breitesten rhythmischen Werten zu denken. Dies ebnet den Weg für ein zuverlässigeres rhythmisches Gefühl und ein besseres Begreifen unregelmäßiger Betonungen bei Taktänderungen. In diesem Zusammenhang sind die lockeren Kniee der Jazzmusiker wichtiger, als wir auf den ersten Blick erwarten möchten. Bei vielen jüngeren Leuten, mit denen ich zusammen gearbeitet habe, schien eine ganz besondere Begabung dafür vorhanden zu sein, bei kleinsten Notenwerten eine strenge rhythmische Disziplin zu wahren und gleichzeitig plastische Gruppen von ungleicher Länge zu erfühlen.

(Roy Harris in „Musical America", Philadelphia, 10. April 34.)

Besprechungen

Walter Berten

Musik und Musikleben der Deutschen.

Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg

Das Buch zerfällt in zwei große Abschnitte: der erste Teil behandelt das Vermächtnis der Vergangenheit, der zweite die Aufgabe der Gegenwart; der erste Teil gibt auf der Grundlage unseres bisherigen musikwissenschaftlichen Schrifttums eine kurzgefaßte Geschichte der deutschen Musik, der zweite erörtert die Möglichkeiten und Notwendigkeiten der heutigen Musikpflege.

Beide Abschnitte besitzen im stärksten Maße Bekenntnischarakter. Die geschichtliche Darstellung steht unter dem Leitsatz: „Nur dann lebt ein Kunstwerk, wenn es als lebendiges Wesen den Mythos des Volkstums in sich trägt", und im Verlaufe der Darstellung werden immer wieder Werturteile gefällt sub specie eines zwar nirgends klar entfalteten, aber doch ohne Zweifel vom Verfasser intensiv erlebten Begriffs vom Deutschtum und seiner musikalischen Ausformung. Bemerkenswert aber ist es, daß das nationale Ethos hier nicht zur Konservativität führt. Vielmehr wird Busonis Wort zitiert: „Nur der blickt heiter, der nach vorwärts schaut!", und dementsprechend findet die Neue Musik, die ihre notwendigen „Flegeljahre" längst überwunden habe, in Walter Berten einen warmen Fürsprecher: „Dies ist noch das Schwerste für den Hörer: der herben Neuen Musik seelischen Gehalt zu entnehmen. Aber vergessen wir nicht, daß Seele nicht nur Gefühl, sondern auch Geist und Wille bedeutet. Wie die echten Kunstbauten unserer Zeit hinreißen durch ihre klare große Linie, den leidenschaftlich erfaßten und doch kühl geformten Schwung ihrer Gliederung, so auch etwa die schnellen Sätze in der konzertanten Musik Hindemiths".

Der zweite Teil des Buches bemüht sich dann um solche Probleme wie Jugendbewegung und Gemeinschaftsmusik, Rundfunk und Schallplatte, Standort und Aufgabe der Kritik. Bertens Vorschläge und Hinweise stehen hier unter dem Leitsatz: „Die Aufgabe heißt nicht: schafft Wege, die hinabführen von der hohen Ebene der Kunst zur Ebene gewöhnlichen Lebens; sondern: baut einen Weg, der den Menschen, das Volk, von der Ebene gewöhnlichen Lebens hinaufführt zur höheren Wirklichkeit, die in der Kunst ihren Abglanz und Anfang hat". Der Verfasser vermeint sicherlich selbst nicht, die von ihm angeschnittenen Fragen nun erschöpfend gelöst zu haben; aber er hat in allerbester Absicht sehr wesentliche Anregungen und Fingerzeige gegeben, und man muß wünschen, daß sein Buch möglichst von vielen gelesen wird, in deren Hände das weitere Schicksal der deutschen Musikkultur gelegt wurde.

W. St.

Ernst Krenek

Kantate von der Vergänglichkeit des Irdischen, Op. 72, für gemischten Chor a cappella, Sopran-Solo und Klavier. *Universal-Edition, Wien.*

Nach allen Wandlungen scheint Krenek in diesem Op. 72 endlich einen seiner Eigenart wirklich gemäßen Stil gefunden zu haben. Die volkstümliche Schlichtheit früherer Werke, wie z. B. des „Reisetagebuches", hat er wohl endgültig wieder aufgegeben. Das kann eigentlich nicht überraschen; denn jedem Hellhörigen mußte es auffallen, daß die „musikantische" Haltung dieser Periode, die auch vor oft schwer erträglichen Banalitäten nicht zurückschreckte, von ihm gegen seine bessere Natur erzwungen war. Schon mit den „Gesängen des späten Jahres" kehrte Krenek in gewisser Weise zum Expressionismus seiner ersten Schaffenszeit zurück, nur daß er seine Mittel heute viel maßvoller und verfeinerter anzuwenden versteht. Konnte man sich nun bei diesem Liederzyklus nicht des Eindrucks der Gequältheit erwehren, an dem die symbolisch überladenen Texte keine geringe Schuld tragen, so wirkt die Kantate, deren stilistische Verwandschaft mit den genannten Liedern offenbar ist, als ein vollkommen geglücktes Werk.

Eine neue Chorkantate von Krenek

Die Texte seine Musik fand Krenek diesmal in der deutschen Dichtung aus der Zeit des Dreißigjährigen Krieges. Er vertont sie im Sinne einer Ausdruckskunst, die mit der Einstellung der Romantik und der Neudeutschen die persönliche Haltung des zur Schaustellens des inneren Menschen gemein hat und nur durch die veränderten technischen Mittel von ihr unterschieden ist.

Im wesentlichen ist die Melodik dieser Kantate in jenem an Schönberg geschulten Stil erfunden, der einen strengen konstruktiven Ernst mit inbrünstigem Ausdruck zu verbinden weiß. Schönbergs Zwölftonprinzip wird hier aber erfreulicherweise ohne doktrinäre Einseitigkeit durchgeführt. Krenek hat ja seit je zu einer gewissen Unbedenklichkeit in der Wahl seiner Mittel geneigt, die seiner Musik freilich nicht immer so gut bekommen ist wie diesmal. Es ist überraschend, mit welcher Wirkung er an entscheidenden Abschnitten den komplizierten linear-polyphonen Aufbau durch eine schlichtfunktionale Akkordharmonik ablöst; bemerkenswerterweise geschieht das vielfach an den Stellen, die einen tief beruhigten Ausdruck zeigen sollen. Kreneks Chorsatz klingt vorzüglich, ist aber ungemein schwierig zu singen, wenn auch seine Faktur meist einfacher ist als die der äußerst rücksichtslos geführten Solostimme. Daß er gleichwohl von den Ausführenden keine unerreichbaren Leistungen verlangt, bewies im Januar der Häusermann'sche Privatchor mit einer durch den Deutsch-Schweizerischen Rundfunk übertragenen Aufführung der Kantate mit der erstaunlich treffsicheren Lucy Siegrist als Solistin und dem Komponisten am Klavier, der man nicht ohne tiefe Ergriffenheit folgen konnte. H. R.

Rundfunk und drohende Vermassung

Walter Steinhauer

Das bloße Lamentieren über Musikverschleiß und Veralltäglichung des Kunstwerks hilft nichts: der Rundfunk ist da und muß in Rechnung gestellt werden. Tag für Tag werden zwar Sinfonien und Quartette als Begleitgeräusch zum Abendessen, zum Skatspiel oder zur Zeitungslektüre frei ins Haus geliefert, Kunst und Kitsch werden unterschiedslos in großen Mengen verbraucht, der Rundfunk schreit wörtlich und bildlich zum Himmel. -- aber glücklicherweise gibt es noch viele ungenutzte Möglichkeiten, Dämme aufzuwerfen, Differenzierungen vorzunehmen, den kolossalen Musikstrom zu regulieren. An zwei Punkten können die Hebel angesetzt werden: im Wohnzimmer und im Senderaum, beim Hörer und beim Musiker. Wir wollen uns diesmal auf die Sendeseite beschränken — denn vordringlich beim Musiker herrscht ein vitales Interesse an der Hebung unserer funkischen Musikpflege —, und wir möchten ein paar Vorschläge machen, von denen jeder einzelne vielleicht unbedeutend erscheint, die aber, alle zusammenwirkend angewendet, doch wohl imstande wären, einiges auszurichten.

Die Vorschläge laufen alle auf dasselbe hinaus: sie sollen einen Rahmen schaffen für das musikalische Kunstwerk, einen Rahmen, der das Kunstwerk schützt und begrenzt, der es heraushebt aus der Gemeinwirklichkeit und ihren unmittelbaren Zweckbeziehungen, der dem Musikstück zu größerer Wirkung verhilft und mithin für das Musikwerk dieselben Funktionen ausübt, die der Sockel für eine Statue hat. Bei der Musik als einer Zeitkunst muß natürlich auch dieser Rahmen ein zeitlicher sein: er liegt im wesentlichen vor Beginn und nach Schluß des eigentlichen Musikstückes. Beim Konzert ist er gegeben durch den festlichen Saal, die festliche Kleidung, durch das spannende Stimmen der Instrumente, durch die feierliche Stille unmittelbar vor dem Anfangen, durch die Beifallszeremonie am Schluß. Beim Rundfunk verschwinden alle diese Umständlichkeiten, die die Aufnahmebereitschaft des Hörers erhöhen. Mit funkeigenen Mitteln etwas Entsprechendes zu schaffen, ist bisher kaum versucht worden. Hier, beim Rahmenproblem, liegt ein wichtiges Bündel der ungenutzten Möglichkeiten, die zur dringend notwendigen Differenzierung der Radiokultur führen können.

Sinnvollere Umrahmung künstlerischer Sendungen

Um für einen Rahmen überhaupt Platz zu haben, ist vor allem ein größerer Zwischenraum zwischen den einzelnen Sendungen erforderlich. Ein solcher Zwischenraum brächte auch in anderer Hinsicht manchen Vorteil mit sich: er würde z. B. die verspäteten Anfänge vermeidbar machen und verhindern, daß jemand, der programmgemäß um 19 Uhr ein Beethoven-Quartett hören will, zunächst zwanzig schmetternde Schlußtakte irgendwelcher Unterhaltungsmusik, dann einige Male das Pausenzeichen „Hopsa mei' Lorche, dreh dich mal rum" hört, um schließlich Hals über Kopf in den Beethoven zu stürzen. Also: mindestens fünf Minuten Funkstille muß vor bedeutsamen Kunstwerken herrschen, um solche Überschneidungen auszuschließen.

Diese Funkstille muß eine wirklich abgrenzende Musikstille sein und darf nicht durch sinnverwirrende Pausenzeichen überbrückt werden. Sinnverwirrend ist es in gleicher Weise, wenn vor einem Bachkonzert unentwegt ein Parsifalmotiv, oder wenn vor einer Operettenmusik das Thema B-a-c-h ertönt. Pausenzeichen sind zwar notwendig zum Einstellen des Empfangsapparates, aber es müssen musikalisch neutrale Pausenzeichen sein (leise Summtöne, Gongs, Metronome). Summtöne u. dgl. würden zugleich ein übermäßiges Abnutzen gewisser Bruchstücke aus großen Musikwerken verhüten. Überdies würde die Scheußlichkeit vermieden, daß nach definitiven D-dur-Schlüssen längerer Sätze plötzlich ein Pausenzeichen aus c wieder alles Gleichgewicht vernichtet, bevor man an den Apparat laufen und das Unglück verhüten kann. Nur in Ausnahmefällen dürfte von den neutralen Pausenzeichen abgewichen werden, nämlich eben gerade dann, wenn eine außergewöhnlich bedeutsame Sendung durch einen außergewöhnlichen Rahmen aus dem normalen Betrieb herausgehoben werden soll. So bliebe z. B. das Zeichen B-a-c-h durchaus passend als Ankündigung der sonntäglichen Bachkantate.

Der wichtigste Teil des Rahmens ist ohne Zweifel die Ansage. Bisher beschränkt sie sich entweder auf die bloße Nennung des Werkes und der Interpreten, oder sie versucht eine mehr oder weniger kursorische „Einführung" in das nachfolgende Werk zu geben, die das „Verständnis" von Millionen ungeschulter Hörer ermöglichen soll. Unter dem Gesichtspunkt, daß die Ansage alle die vorbereitenden Eindrücke ersetzen müßte, die im Konzertsaal den Erlebniswillen steigern, wird im ersten Fall zu wenig geboten, im zweiten zuviel auf einmal und überdies Unmögliches versucht. Angemessener wäre zuweilen ein kurzer Hinweis auf die Bedeutung und Schwierigkeit der Komposition, verbunden mit der direkten Aufforderung, dementsprechend nun entweder aufmerksam zuzuhören oder gänzlich auf die Sendung zu verzichten. Erheblich wirkungssicherer aber dürfte es sein, den Hörer menschlich anzurühren und aufzulockern durch Mitteilung biographischer Umstände oder durch einige Verse (es könnten also — um nur ein Beispiel zu nennen — vor einer Wiedergabe der Eroica einige Abschnitte aus dem Heiligenstädter Testament verlesen werden). Die Gefahr, bei derartigen Einleitungen manchmal Gemütskitsch zu machen, ist weniger bedenklich als die Gefahr, nach einer allzu flüchtigen Ansage oder nüchternen Werkanalyse vor tauben oder verstockten Ohren zu musizieren.

Ein weiteres Mittel, die vorbereitende Spannung zu erhöhen, wäre es, das seltsam erregende Stimmen der Instrumente vor geöffnetem Mikrophon statthaben zu lassen. Bei Übertragungen direkt aus dem Konzertsaal oder Opernhaus geschieht dies ohnehin und vermittelt ebenso wie der etwaige Begrüßungsbeifall viel von der erlebnisgünstigen Atmo-

sphäre. Wenn dann aber das Musikstück wirklich begonnen hat, so muß man der Sache ihren Lauf lassen. Dann liegt es ausschließlich beim Hörer, ob er in seinem unfeierlichen Wohnzimmer die notwendige Konzentration aufbringen kann oder nicht. Immerhin ließe sich die Gefahr, daß große Kunstwerke als bloßes Nebenbei verbraucht werden, noch weiterhin verringern, wenn möglichst selten „schwere" Musik aus bloßen Repräsentationsgründen gleichzeitig über alle Sender geht und dadurch der uninteressierte Hörer aus Mangel an Auswahlmöglichkeiten geradezu gezwungen wird, sich unangemessen zu verhalten.

Man muß aber nach Beginn auch wirklich der Sache ihren Lauf lassen! Der Sender geht den Hörern mit schlechtem Beispiel voran und vernichtet überdies jegliches Formgefühl, wenn mitten im letzten Satz eines Bachkonzertes oder Beethovenquartetts plötzlich die Übertragung ehrfurchtslos abgebrochen wird. Der Zwang, solche barbarischen Eingriffe aus Zeitnot gelegentlich vorzunehmen, würde entfallen, wenn — wie oben vorgeschlagen wurde — zwischen den einzelnen Sendungen von vornherein größere Abstände lägen. Schließlich wäre noch darauf aufmerksam zu machen, daß es jedem nachhaltigen Gehobensein abträglich ist, wenn nach Beendigung einer Sinfonie drei oder vier zufällig im Senderaum anwesende Leute ein paarmal in die Hände klatschen. Solch dünner Beifall wirkt sehr lächerlich. Um ein abschließendes Einrahmen des Kunstwerkes zu erreichen, wäre es keineswegs ungeschickt, wenn in Ermangelung sonstigen Publikums zuweilen die Orchestermusiker selbst für das traditionelle Geräusch sorgten.

Durch alle diese Maßnahmen kann natürlich eine eigentliche Gehörschulung nicht bewirkt werden. Die Arbeit am Hörer ist vielmehr wieder eine Sache für sich. Aber diese Maßnahmen würden wenigstens zur Folge haben, daß solche Ohren, die für künstlerisch aktives Hören allmählich geweckt werden könnten, nicht durch die undifferenzierte rundfunkliche Aufführungspraxis gerade im Gegenteil noch eigens abgestumpft werden. Beethoven und Fucik, eine Bacharie und irgendein Elfenreigen werden vorläufig in ununterbrochenem, zäsurlosem Strom konsumiert. Nur eine einzige Art von Kunstmusik entgeht diesem Schicksal: die moderne Musik. Sie gerät nicht in den Massenbetrieb: sie wird nämlich — zumal in Deutschland — nicht sehr oft gespielt. Im deutschen Rundfunk ist es eigentlich nur der Königsberger Sender, der Mut und Neigung zu Vorstößen bekundet: außer einigen Neuentdeckungen, unter denen vor allem eine Suite für Kammerorchester von Conrad Friedrich Noetel auffiel, wurde hier z. B. unter der Leitung Erich Seidlers und mit Martin Fischer am Soloinstrument das Orgelkonzert Hindemiths aufgeführt. Nach Furtwänglers Vorgang wurde dann aber die Mathis-Sinfonie sehr bald von den Sendern Köln (Dr. Wilhelm Buschkötter) und Hamburg (Gerhard Maaß) zur Aufführung gebracht. Im Berliner Sender bot dagegen Otto Frickhoeffer als „Musik unserer Zeit" u. a. das Violinkonzert op. 31 von Prof. Friedrich E. Koch dar. Beim auswärtigen Rundfunk liegen die Dinge vielfach anders: So konnte man von Strawinsky, der bei den deutschen Sendern während des ganzen Winters völlig ignoriert wurde, im Laufe einer einzigen Woche (vom 23.—29. April) das Bläseroktett (in Beromünster), die Suite aus der „Geschichte vom Soldaten" (in Toulouse), „Mavra" und „Les noces" (in London) hören, während der aus Rom angekündigte „Oedipus Rex" nur verschoben wurde. Neben dem genannten Strawinsky-Konzert waren weitere höchst bemerkenswerte Leistungen des Londoner Rundfunks in der letzten Zeit eine vollständige Wiedergabe von Alban Bergs „Wozzeck" und von Hindemiths Oratorium „Das Unaufhörliche".

Strauß und Weber

Berliner Opernbilanz

Heinz Joachim

Solange von der neuen Romantik wenig mehr als der „Sturm und Drang" zu bemerken ist, halten sich die Operntheater immer noch lieber an die alte Romantik als an die Gegenwart. Sie haben davon während der jetzt zu Ende gehenden Saison in einem Umfang Gebrauch gemacht, der nachdenklich stimmen muß, auch wenn man weiß, daß es angesichts der großen Umwälzungen in Deutschland fürs erste um die Erhaltung der Kunst schlechthin ging. Hier brachte das Bekenntnis des neuen Staates zum Leistungsprinzip entscheidende Klärung und Stabilisierung, und in der Tat ist zumal die Staatsoper unter Furtwänglers Direktion mit oft vortrefflich abgestimmten und durchgearbeiteten Aufführungen beispielgebend vorangegangen. Es ist heute kaum schon möglich, das Maß von Selbstbehauptungswillen und persönlichem Einsatz, das in diesem ersten Winter unter der neuen Staatsführung zur Aufrechterhaltung des deutschen Musiklebens gehörte, voll zu würdigen. Man darf das Urteil darüber getrost der künftigen Geschichtsschreibung überlassen. Es kann daher keine Verkleinerung des tatsächlich Geleisteten bedeuten, sondern entspricht der daraus resultierenden Forderung nach geistiger Aktivität, wenn man darauf hinweist, daß mit dem Streben nach Erhaltung der Kunst das konservative Moment überhaupt eine Stärkung erfahren hat, die auf die Dauer die Gefahr — wenn nicht der geistigen Verarmung, so doch der geistigen Trägheit und Erstarrung in sich bergen kann. Man wird gewiß nicht einem wahllosen Uraufführungsehrgeiz das Wort reden wollen. Aber man kommt um die Feststellung nicht herum, daß keins der Berliner Opernhäuser sich in dieser Spielzeit mit einem Werk hervorgewagt hat, das als charakteristisch für den Stilwillen der jungen Generation hätte bezeichnet werden können. Das ist, auch wenn man das Problem nicht nur einseitig unter dem Gesichtspunkt der Aufführungspraxis betrachtet, ein etwas mageres Ergebnis. In einem Augenblick, da von den überkommenen Werten und Maßstäben zunächst nur wenig dem revolutionären Ansturm standzuhalten schien, wird man sich damit abzufinden haben. Umso wichtiger wird die Feststellung, daß für die nächste Saison eine ganze Reihe neuer Opern von namhaften Komponisten zu erwarten ist. Das berechtigt — bei der bekannten Verwahrung der führenden Männer des neuen Deutschlands gegen jedes muckerische Zurück — zu der Hoffnung, daß man nicht zögern werde, das Prinzip der Leistung folgerichtig von der Reproduktion auch auf die Auswahl der Werke und der Persönlichkeiten mit deutlicher Wendung zum modernen Schaffen anzuwenden.

Für den Augenblick hat mit Rücksicht auf die bevorstehenden Strauß-Feiern die Fortführung des so großzügig begonnenen „Ring"-Erneuerungswerkes zurücktreten müssen. Dafür brachte die Staatsoper jetzt eine Neueinstudierung der „Frau ohne Schatten" in der sinnlich-sinnfälligen Ausstattung von Aravantinos. Man weiß, wie Blech, der seit der Berliner Premiere von 1920 das Werk verwaltet, mit dieser ungemein verfeinerten Partitur verwachsen ist, wie er die dramatische Substanz dieser Musik zu letzter Deutlichkeit realisiert. Aber gerade weil sie so deutlich wird, offenbart sich auch, daß das eigentlich Dramatische bei Strauß — wenigstens in diesem Werk — stärker mittelbar als unmittelbar empfunden, mehr sinfonisch bedingt ist. Aus dieser Divergenz zwischen Werk und Wieder-

gabe resultierte eine Verlagerung des schöpferischen Impulses, in der die Symbolik des Bühnengeschehens nur von außen her erfaßt, nicht von innen heraus gedeutet erschien. Dabei gewann die Welt des Färberehepaares, des kraftvoll beherrschten Barak von Walter Großmann und der leidenschaftlich ausbrechenden Moje Forbach gesteigerte Lebendigkeit. Delia Reinhardt schuf um die Kaiserin eine Atmosphäre von klanglicher Leuchtkraft und seelischer Zartheit. Soot hatte mit der hochliegenden Partie des Kaisers zu kämpfen. Ganz groß Margarete Klose als Amme.

Dieser Romantik als Sehnsucht in der mystischen Einkleidung einer problemträchtigen, allzu bewußten Spätzeit trat — und zwar gleich mit drei Werken — die Singspielwelt Webers als ideale Erfüllung deutsch-romantischen Wesens gegenüber. Besonders deutlich wurde auf dieser Zeitenwende das Einmalige, Unwiederholbare einer Geisteslage, die aus einem gleichsam vor-opernhaften Stande zivilisatorischer Unberührtheit eben erst die ersten Schritte zur bewußten Gestaltung ihres Verhältnisses zur Umwelt tat. Darin liegt für uns Heutige zugleich das Problem der Interpretation dieser Werke. So gestaltet auch Furtwängler bei all seiner Verbundenheit mit romantischem Geist den „Freischütz" als ein Wissender, dem sich Webers Unmittelbarkeit in eine zweite Naivität verwandeln muß. Es ist gleichwohl ein unerhört reiches Musizieren, das alles Geschehen idealistisch verklärt. Tietjens Regie haftete im Dekorativen, das Grausen der Wolfsschlucht blieb ein mechanistischer Spuk. Gesanglich vollendet das Terzett Maria Müller — Erna Berger — Marcell Wittrisch.

Eine musikalisch besonders schöne Aufführung bot die Staatsoper mit „Oberon". Dank Hegers starkem Einfühlungsvermögen wurde das zauberische Klingen dieser immaretriellsten aller Weberschen Musiken, der hochgestimmte Ton der Arien, das glitzernde Filigran in der Zeichnung der Märchen- und Elfenwelt, die großartige Vision der Naturstimmungen in seltener Unmittelbarkeit lebendig. In straffer Disziplin stellte der Dirigent Orchester und Sänger in den Dienst am Werk. Etwas schwer der dramatisch ausgiebige Sopran von Anni Konetzni (Rezia). Aber Roswaenges Hüon, Käthe Heidersbachs Oberon, Susanne Fischers Meermädchen, Domgraf-Faßbaenders Scherasmin bildeten ein Ensemble von bezaubernder Transparenz der Stimmen. Regie und Tanzgestaltung aus einer früheren Inszenierung von Hörth und Laban hielten leider nicht die gleiche Höhenlinie.

In der Städtischen Oper hörte man Webers Jugendwerk „Abu Hassan", in dessen unbeschwerte klassische serenitas der dunklere, ich-bezogene Geist der Romantik erst mit leichten Andeutungen, vor allem in den parodistisch gefärbten Arien der Fatime seine Zeichen gewoben hat. Aber da gibt es auch schon den höchst realistischen Chor der Gläubiger, der für seinen Schöpfer gar zum Ausgangspunkt des ganzen Werkchens wurde: im Nebeneinander von Schein und Sein offenbaren sich Reiz und Gefahr des romantischen Spieles auf doppeltem Boden. Die Aufführung unter der musikalischen Leitung von Hanns Udo Müller in der Regie von Hermann Gura war von dieser Doppeldeutigkeit unberührt geblieben. Sie stimmte das Spiel auf den Ton unbekümmerter Munterkeit, den Konstance Nettesheim als Fatime in Gesang und Darstellung sehr natürlich traf, während Burgwinkel als jovialer Flachkopf Abu Hassan seiner Partie auch stimmlich nicht mehr ganz gerecht wurde. Der Einakter stand im Mittelpunkt eines Tanzabends ,der neben der „Aufforderung zum Tanz" die Erstaufführung von Mozarts Ballett „Die Rekrutierung"

(„Liebesprobe") brachte. Das Werk ist erst in den letzten Jahren in der Sammlung des Steiermärkischen Musikvereins zu Graz aufgefunden worden. Mozarts Autorschaft kann kaum zweifelhaft sein. Auch die Nummern, die neben einigen bereits bekannten Tanzstücken als neu auffallen, wie das von verhaltener Trauer und Schwermut getragene Nachtstück, zeigen im rhythmischen Fluß, in der Melodiebildung und in der reifen Ausdrucksprägung unverkennbar persönliche Züge von Mozarts Spätstil. Die anmutig schlichte Aufführung zeugte für die choreographische Begabung der Ballettmeisterin Lizzie Maudrik und die Leistungsfähigkeit ihres Ensembles.

Das Internationale Musikfest in Florenz

Karl Holl

Seit dem politischen Umschwung ist es in Deutschland um die „Internationale Gesellschaft für zeitgenössische Musik" recht still geworden. Noch im vorigen Sommer war die deutsche Sektion am Musikfest in Amsterdam aktiv beteiligt, ja sie hat sogar damals in Fühlung mit amtlichen Stellen die „International Society for Contemporary Music" in aller Form eingeladen, die nächste Jahreskundgebung in Berlin abzuhalten. Auch hörte man einmal etwas läuten von einer Absicht, die deutsche Landesgruppe der I. S. C. M. im Sinne der veränderten kulturpolitischen Ziele und Forderungen neu aufzubauen. Seitdem aber schien die Sektion Deutschland entschlafen zu sein und hat jedenfalls nach außen hin kein Lebenszeichen mehr gegeben. Als der Termin des internationalen Musikfestes 1934 näher rückte, konnte man zwar einigen Blättern entnehmen, daß es tatsächlich kurz nach Ostern in Florenz stattfinden und das Programm u. a. auch Werke zweier deutscher Autoren enthalten werde — nämlich Kompositionen von Paul Hindemith und Rudolph Holzmann —, doch die früher übliche Einladung und Werbung seitens der deutschen Sektion der I. S. C. M. fiel diesmal aus, und auch eine Erklärung über die Gründe dieser auffälligen Uninteressiertheit wurde nicht abgegeben. Was sollte man von alledem halten? War nicht die deutsche Landesgruppe bisher eine der rührigsten der ganzen Gesellschaft gewesen? War nicht ihr letzt gewählter Vorsitzender: Max Butting in Wort und Tat ein Vorkämpfer der neuen Musikbewegung, von dem man erwarten durfte, daß er auch im neuen Deutschland für die Sache einstehen werde? Bestand nicht auch jetzt, und gerade jetzt, da in der Welt gegenüber Deutschland viel böswillige Distanzierungspolitik betrieben wird, ein Interesse unserer Musiker, ja unseres Landes, an einer solchen Groß-„Schau" zeitgenössischer Musik ausreichend und würdig beteiligt zu sein? Nun — wir wenigen, die wir bei aller Kritik an der Praxis der I. S. C. M. der Meinung sind, man dürfe als Deutscher den Gedanken der internationalen Zusammenarbeit und jede halbwegs geeignete Gelegenheit dazu nicht preisgeben, wandten uns an die Sektion des Gastlandes und traten auf deren freundliche Einladung hin die Reise nach Italien an als eine doppelsinnige „Fahrt in Blaue". In Florenz angekommen ,erlebten wir denn auch gleich zwei Überraschungen. Wir erfuhren erstens, daß das für Deutschland einzig repräsentative Werk: das Heckelphon-Trio Hindemiths vom Programm abgesetzt worden war, und wir hörten zweitens, daß die Sektion

Deutschland ihre Beteiligung am Florentiner Fest überhaupt abgesagt hatte, und zwar mit dem Ausdruck des Bedauerns darüber, daß sie eine endgültige Entscheidung über ihr künftiges Verhältnis zur I. S. C. M. noch nicht hätte herbeiführen können. Es ist klar, daß die Haltung der deutschen Sektion im Kreise der übrigen Gesellschaft und ihrer Gäste viel Erstaunen und manches Mißtrauen erregte. Man braucht die Tragweite solcher Spannungen, zumal unter Künstlern und in einem so engen Zirkel, gewiß nicht zu überschätzen und kann doch der Ansicht sein, daß wir gerade heut auch mit solchen Imponderabilien rechnen sollten. Sicher hätte eine klare Stellungnahme der deutschen Sektion vor dem Florentiner Fest, wäre sie auch eine Absage an die I. S. C. M. gewesen, besser gewirkt als dieses undurchsichtige Abwarten und Hinhalten.

Das zwölfte Musikfest der I. S. C. M. fand also fast ohne Beteiligung Deutschlands, eines der wichtigsten Musikländer der Welt, statt. Das Stück von Holzmann — eine Suite für Klavier, Trompete, Saxophon und Baßklarinette, ausgeführt von Musikern aus Kopenhagen, Brüssel und Florenz, — segelte unter neutraler Flagge und war nicht weniger, aber auch nicht mehr als eine Talentprobe. Dem Gastlande Italien hatte man diesmal zwei ganze Konzerte eingeräumt, in denen es zehn Komponisten herausstellte. Frankreich und Österreich konnten im Programm wenigstens mit je drei, die Schweiz und Ungarn mit je zwei Werken und Autoren hervortreten. Je einmal waren diesmal England, die Tschechoslowakei, Schweden, Dänemark, Jugoslavien, das emigrierte Rußland und die U. S. S. R. beteiligt. Wir treiben diese Statistik nicht im Sinne kleinlicher nationaler Konkurrenz. Wir wissen, im Gegenteil, und haben es gerade in der Praxis der I. S. C. M. bestätigt gesehen, daß im geistigen Wettbewerb der Völker Qualität auch im nationalen Interesse wichtiger ist als Quantität. Wir haben viel zu oft bedauert, daß internationale Programme infolge nationaler Eifersüchteleien schließlich kompromißlicher und schwächer ausfielen, als der gemeinsam vertretenen Sache gut tat, um nun plötzlich derselben Engherzigkeit verfallen zu können. Doch wir halten es für eine Pflicht des Berichters, dem Leser auch zahlenmäßig vor Augen zu rücken, wie sich die Nichtbeteiligung Deutschlands hier auswirkte, und haben dabei auch geistig ein gutes Gewissen, weil wir einigermaßen übersehen können, um wieviel reicher in Deutschland die musikalischen Quellen fließen als in so manchem anderen Land, das nun vom Ausfall unserer Beteiligung faktisch und sachlich profitierte.

Daß man in Florenz das Schaffen der zeitgenössischen Musiker des Gastlandes in so beträchtlichem Umfang zur Geltung kommen ließ, war nicht nur eine Geste der Höflichkeit und des Dankes gegenüber der von jeher sehr aktiven italienischen Sektion, die nun zum dritten Male die I. S. C. M. eingeladen hatte, sondern wohl auch Ergebnis prinzipieller Erwägungen, die neuerdings innerhalb der I. S. C. M. angestellt wurden. Es ist garnicht zu verkennen, daß die neue Musikbewegung — im Ganzen gesehen als Umschlag und als Gegenstoß auf den Geist und den Stil der Romantik — aus dem Stadium des kämpferischen Durchbruchs in den Zustand ruhigeren Ausbaues und der Wiedereingliederung in die großen evolutionären Zusammenhänge eingetreten ist. Radikalismus als solcher, der im Augenblick des großen Umschlages auch dann noch ein Interesse erheischt und rechtfertigen kann, wenn er einen vorwiegend experimentellen Charakter zeigt, lockt heute keinen Hund mehr hinter dem Ofen hervor. Je mehr aus einer Fülle von Versuchen bestimmte Gestaltungsprinzipien sich als gangbare, aussichtsreiche Wege neuer Klangkunst

aussonderten, je mehr, in innigem Zusammenhang damit, auch in Bezug auf die Art der sinnlichen Erscheinung der neuen Musik bestimmte Ideale und Normen sich herausbildeten, desto mehr rückte der Wertakzent der neuen Musik und ihrer Darbietung wieder aus dem Felde der Erscheinungsform in das Feld der wesentlichen Gehalte, wo schon immer die endgültigen Entscheidungen fielen, desto mehr sah sich auch die I. S. C. M. durch die Sache wie durch die Kritik von innen und außen gedrängt, von einem anfangs sehr weit getriebenen, durch die nationalen Konkurrenzgefühle noch verbreiterten Vermittlerstandpunkt abzugehen und eine mehr wählende und wertende Position zu beziehen. Da aber von diesem veränderten Standpunkte aus die Zahl der fördernswerten Werke naturgemäß immer kleiner wurde, — zumal, wenn man daran festhielt, jedes Jahr mit einer Kundgebung hervorzutreten und gar nur Werke aufzuführen, die jeweils nicht mehr als fünf Jahre alt sein sollten, — so lag die Erweiterung des von der internationalen Jury verantworteten Programms durch eine Sonderkundgebung der Sektion des Gastlandes nahe. Sie empfahl sich nicht zuletzt auch deshalb, weil eine solche „Selbstanzeige" nationaler Gruppen für die Gäste von auswärts in Bezug auf Werk und Wiedergabe einen besonderen authentischen Wert haben kann und weil sie im Gastlande selbst der Gesamtkundgebung von vornherein ein besonderes Interesse und eine besondere materielle Unterstützung sichert. Allerdings ist auch das Risiko größer geworden, das der I. S. C. M. ohnehin durch die geschilderte allgemeine Lage der neuen Musik und durch die typischen Gefahren jeder internationalen Arbeitsgemeinschaft auferlegt ist. Denn es versteht sich fast von selbst, daß eine nationale Sektion bei der Auswahl ihres Sonderprogramms aus Gründen des Eigeninteresses und der Solidarität den Begriff „neue Musik" wie den Maßstab der Qualität noch toleranter handhabt, handhaben muß als eine internationale Jury. Und doch scheint hier das natürliche Eigeninteresse der Länder und ein ebenso natürliches Informationsbedürfnis der fremden Besucher alle ideellen Bedenken zu überwiegen, wenn nur die Leitung der nationalen Gruppen eine sachliche Übereinstimmung mit den Zielen der internationalen Organisation verbürgt und wenn die internationale Jury ihrerseits für ein Eigenprogramm der I. S. C. M. sorgt, das nach Haltung und Qualität die Zwecke und Ziele der Gesellschaft eindeutig und hochwertig repräsentiert.

Was haben die Italiener zum internationalen Musikfest 1934 beigetragen? — Wir summieren die Eindrücke des Orchesterkonzerts: Eine zweite Sinfonie des 58 jährigen Franco A l f a n o gehört folgerichtig der spätromantischen Ausdruckswelt an, verbindet als ein Besonderes einen licht-impressionablen Einschlag mit der Neigung zu opernhaftem Pathos. Sie ist in dieser Art das Werk eines Meisters seiner Kunst, liegt aber der neuen Musikbewegung noch ziemlich fern. Die zur Uraufführung gebrachte Sinfonie des 52 jährigen G. Francesco M a l i p i e r o mit dem Untertitel „gemäß den vier Jahreszeiten" steht dem Fühlen und Wollen der jüngeren Generation viel näher und atmet aus sorglich gearbeiteter Form jenen Geist der Klarheit und Intimität, der den Autor auch sonst auszeichnet und irgendwie dem älteren Vorbilde Busoni geistig verwandt zeigt. Erscheint die große, viersätzige Form auch nicht durchweg mit spannendem Gehalt erfüllt, so bietet sie doch in ihrer bewußt musizierenden und doch innerlich bewegten, in einem Netz selbständiger Stimmen sich ausbreitenden Haltung viel eigentümlich Fesselndes und erreicht im ersten Satz voller Frühlingsahnung und im herbstlich schwer vorbeiziehenden dritten einen besonders gelungenen Ausgleich zwischen Formwillen und Ausdrucksbedeutung.

Jedenfalls haftet Malipieros Sinfonie viel fester im Gedächtnis als die „Sizilianischen Gesänge" mit Orchester des 49 jährigen Giuseppe Mulé, die als impressionistisch stilisierte Folklore des von verschiedenen Küsten des Mittelmeeres her befruchteten Südens anzusprechen sind, und auch eigentümlicher als die „Introduzione, Aria e Toccata" des 51 jährigen Alfredo Casella, dessen kluge und energische Formkunst auch hier außer Frage steht, aber in diesem Werk kaum mehr bekunden kann als seinen Willen und sein Talent zu neu-klassischer Gestaltung eines wesentlich veränderten „Materials". Von den Jüngeren bestätigte der 30 jährige Luigi Dalla Piccola in einer Partita, die in einen Lobgesang auf die Jungfrau und das Kind (Sopransolo) ausklingt, seine schon bekannte Formbegabung und auch eine klang-poetische Anlage, beides allerdings noch zu keiner rechten Einheit verschmolzen, eher durch Neigung zu historisierender Eklektik gefährdet. — Wir gedenken des Kammerkonzerts und berichten: Am nachhaltigsten sprach der Autor zu Ohren und zu Herzen, der als Kammermusiker vielleicht am stärksten der Tradition verbunden blieb, nämlich der 53 jährige Ildebrando Pizzetti mit seinem reich inspirierten, stimmig sehr dicht gearbeiteten zweiten Streichquartett. Die feinsinnig stilisierten altspanischen Romanzen, die Ballade „des biens immeubles" nach André Gide und die Madrigale „Petrarca-Chopin" des Vierzigers Mario Castelnuovo-Tedesco zeigten mehr artistischen Charakter. Das zweite Quartett von Mario Labroca, der derselben Generation zugehört, macht mit der betont simplen, oft eintönigen Verarbeitung auffällig schwacher Themen nur einen papierenen Eindruck. Ein Divertimento des 1908 geborenen Riccardo Nielsen ergab das Profil eines Jüngeren, der etwas kann und dem auch etwas einfällt. Das Concertino des kaum 20 jährigen Gino Gorini für 5 Bläser, Schlagzeug und Klavier empfahl nur im Adagio ein sonst noch recht kleinkalibrig sich äußerndes Talent der Aufmerksamkeit. Hätte ein knapperes, in der Wahl der Komponisten stärker akzentuiertes Programm den Italienern nicht mehr Erfolg eingetragen?

Was aber hatte die I. S. C. M. in Florenz zu bieten? — Sie schmückte ihr Programm mit den Namen von vier Prominenten und widmete es im übrigen der Werbung für vierzehn, meist noch wenig bekannte Musiker. Die Prominenten sind schon Männer in den reiferen Lebensjahren: Ravel, der im nächsten Frühjahr 60 Jahre alt wird; Honegger, der nun auch schon die Vierzig überschritten hat; dazwischen Bartok und Berg. Das Symphoniekonzert vermittelte das Klavierkonzert für die linke Hand allein von Ravel, die erste Rhapsodie für Violine und Orchester von Bartok und das dritte „Mouvement Symphonique" von Honegger. Das heißt, kritisch gesprochen: ein Gelegenheitswerk, bei dem die Gelegenheit auch Anlaß zu wirklich künstlerischer Gestaltung wurde, ein Dokument des Strebens nach künstlerischer Idealisierung von Volksmusik, das trotz Anwendung feinster Kunstfertigkeit zu den schwächeren Arbeiten des Autors zählt, und eine Leistung auf der Grenze zwischen reiner Artistik und verhaltenem Ausdruckswillen, die kraft ihrer eindrucksvollen organischen und klangfarbigen Konstruktion am besten vielleicht als edelste Atelierkunst zu kennzeichnen ist. Dazu kam als ein weiterer Versuch neuer Synthese von Volks- und Kunstmusik in bezeichnend schlichter Haltung die Suite „Turkmenia" des Sowjetrussen Boris Schechter und, in charakteristisch grellem Gegensatz zu ihr, der „Psalm für Sopran und Orchester" des aus Kiew nach Paris verpflanzten Igor Markewitsch. Das größere Talent ist sicher bei Markewitsch, zugleich aber auch die Gefahr, daß der kaum 22 jährige, der hier den „byzantinischen" Strawinskij kopiert, auf dem

dürren Boden westlicher Gehirn- und Seelenakrobatik verkrustet und verkümmert. Aus den zwei Kammermusiken hob sich als leuchtendes Beispiel mit uns längst bekannten Eigenschaften die „Lyrische Suite“ von Berg heraus und als eine sehr bemerkenswerte Leistung die Sinfonietta für Streicher des Schweden Lars-Eric Larsson: ein polyphones Stück neuklassischer Haltung, kraftvoll, ja heftig in den bewegten Sätzen und ausdrucksvoll im Largo. Österreich war noch mit den 5 Gesängen des Berg-Schülers H. E. Apostel beteiligt, die vor zwei Jahren schon in Zürich angenehm auffielen, und mit einem Quartettino von Leopold Spinner, das sich in dieser Konkurrenz noch recht embryonal ausnahm. Frankreich präsentierte als jüngere und jüngste Formtalente den Korsen Henri Martelli, dessen Streichquartett im Scherzo und in der Passacaglia stärkere Wirkung übte, und den Pariser Jean Françaís, der auch in der Sonate für Streichtrio ein bißchen Melos, ein bißchen Rhythmik, ein bißchen lichte Farbe mit federnder Eleganz, fast schon maniriert ausgibt. Aus Ungarn ist noch das Klaviertrio von Henrik Neugeboren zu erwähnen, das den Anschluß an die Volksmusik auf primitiveren Wegen sucht als die Tonkunst Bartoks. Die Schweiz stellte außer Honegger, der mehr nach Frankreich tendiert, den 29 jährigen Richard Sturzenegger vor, mit einer Kantate (für Sopran, Flöte, Oboe d'amore, Laute, Viola d'amore, Gambe, Violoncell und Trommel) auf altdeutsche Texte, die einige Stimmung, aber noch keine rechte Physiognomie besitzt. England verwies mit der Fantasie für Oboe und drei Streicher auf das leichte Musiziertalent des 20 jährigen Benjamin Britten, die tschechoslowakische Sektion mit einer höchst problematischen Sonate für Klavier und Violine auf Jaroslav Jezek. Dazu Gesänge des Jugoslaven Slavko Osterc für Kontra-Alt mit Streichquartett, sympathisch, doch noch ohne eigene Note, und eine kühl konstruierte Klaviersonate des Dänen Knudage Riisager.

Noch kein modernes und zumal kein internationales Musikfest hat wohl vom Programm her auch nur zum größten Teil die kritischen Hörer befriedigt. Was die Juroren: Nadja Boulanger, Alfredo Casella, Ernst Krenek, Hilding Rosenberg und Wladimir Vogel diesmal der Aufführung für wert gehalten haben, ergab für die kundigen Hröer im ganzen keine wesentliche Bereicherung des Situationsbildes und vielleicht nicht einmal eine nachhaltige Wirkung auf das breitere Publikum im Sinne einer allgemeinen Propaganda für die Sache. Man hat sich wohl auch in diesem Jahre ernstlich um eine gute Auswahl bemüht. Daß sie dennoch so flau ausfiel, liegt zum Teil sicher an der allgemeinen internationalen Reaktion auf den Radikalismus der ersten Nachkriegszeit, zum Teil aber auch an einer falschen, dieser unabänderlichen Situation viel zu wenig Rechnung tragenden Taktik der I. S. C. M. selber. Wer über den kleinen Kreis der um jeden Preis Radikalen hinaus sieht und hört, ist nicht erst 1934 zu der Einsicht gekommen, daß die I. S. C. M. ihre Programme heute garnicht hochwertig und knapp genug halten kann, um die wirklichen Ergebnisse, die echten Leistungen der neuen Musikbewegung bewußt zu machen und fruchtbar zu erhalten. Es liegen genug meisterlich gearbeitete Werke vor, aus denen ein Stück um Stück eindrucksvolles und anregendes Festprogramm jeweils zusammengestellt werden könnte. Kompositionen aber, die nur als Talentproben oder gar nur als Versuche anzusehen sind, gehören überhaupt nicht mehr vor das große Forum, sondern müßten auf die Erörterung im zünftigen Kreise der Landesgruppen beschränkt bleiben. Der so erzielte Gewinn an Zeit und Mitteln könnte anderen, weit dringenderen Aufgaben nutzbar gemacht werden;

z. B. Aussprachen unter den versammelten Künstlern und Kritikern über die Probleme des zeitgenössischen Schaffens sowie über die wichtigsten organisatorischen und kulturpolitischen Fragen ihres Arbeitsgebiets.

Das Florentiner Musikfest spielte sich vorwiegend im neu erbauten, imposanten städtischen Kunsthause „Politeama" (Teatro Comunale Vittorio Emanuele II.) ab. Die Aufführungen hatten als solche meist gutes Niveau. Die Italiener hatten das ausgezeichnete Augusteo-Orchester zur Verfügung gestellt und u. a. die Dirigenten Vittorio Gui, Fernando Previtali und Casella, das vorzügliche Poltronieri-Quartett aus Mailand sowie die Sängerinnen Ginevra Vivante und Madeleine Grey (Paris) aufgeboten. Die I. S. C. M. hatte außer einigen schwachen Solisten, die ihr von den Autoren oder Sektionen empfohlen waren, mit besonderem Erfolg den für diese Aufgabe einzigartig begabten Dirigenten Hermann Scherchen in den Dienst an der Sache gestellt, dazu das nicht minder hervorragende Kolisch-Quartett, den Pianisten Paul Wittgenstein und den Geiger Joseph Szigeti. (Die Sopranistin Vera Janacopulos enttäuschte.) Die Florentiner „Gesellschaft der Musikfreunde" bot als angenehme Zugaben im Palazzo Pitti ein Konzert des hervorragenden spanischen Gitarristen Andrés Segovia und einen Liederabend von Sigrid Onegin mit fast völlig deutschem Programm.

Wie immer man aber die Florentiner Eindrücke betrachten und beurteilen mag, stets münden die Gedankengänge wieder in die Kernfrage nach der weiteren Existenzmöglichkeit der I. S. C. M. und nach der künftigen Haltung der deutschen Musikerschaft zu dieser Organisation und zur Sache der neuen Musikbewegung überhaupt. Während diese Zeilen geschrieben werden, ist an die Mitglieder der Sektion Deutschland die Einladung zu einer Versammlung ergangen, welche die Auflösung der Sektion beschließen soll. Ob der zu erwartenden Auflösung ein Neuaufbau folgen wird, ist nach den bisherigen Erfahrungen in dieser Sache mehr als fraglich. An sich wäre eine Reorganisation der Landesgruppe auch im neuen Deutschland wahrscheinlich möglich. Es stehen genug Persönlichkeiten zur Verfügung, die eine zeitbewußt aktive Geisteshaltung mit einer unantastbaren volkstümlichen Gesinnung verbinden und auch außerhalb unseres Landes Achtung und Sympathien genießen. Eine Anzahl offiziell anerkannter Künstler von Rang ist der neuen Musikbewegung durch wesentliche Mitarbeit in früheren Jahren verbunden. Will man aber nur auflösen, nur von der I. S. C. M. sich abstoßen, so erhebt sich die Frage: was hat man an die Stelle zu setzen? Viel schwerer als eine Reorganisation der Landesgruppe und eine entsprechend veränderte Taktik innerhalb der I. S. C. M. wäre zweifellos die Bildung einer neuen Einrichtung, die abseits von jener Selbsthilfe-Organisation der jungen Musiker ähnliche Ziele verfolgen soll. Das Wirken der I. S. C. M. beschränkt sich ja nicht auf die Musikfeste, sondern begreift in sich auch die ständige persönliche und berufliche Fühlung der aktiven Musiker zahlreicher Länder. Der einzige Weg, der abseits von der I. S. C. M. beschritten werden könnte, wäre der einer zwischenstaatlichen Kooperation der in den verschiedenen Staaten bestehenden nationalen Musikerorganistationen mit der besonderen Tendenz der gegenseitigen Förderung des jungen und zu neuen Ufern strebenden Schaffens. Eine solche Zusammenarbeit entspräche wohl dem Grundzuge des staatspolitischen Form- und Gesinnungswandels im heutigen Europa, sie wäre aber auch in weit höherem Maße als die grundsätzlich nur auf geistige Ziele gerichtete I. S. C. M. mit psychologischen wie

mit realpolitischen Reibungs- und Hemmungsfaktoren belastet, garnicht zu reden von Bindungen an einen sehr viel komplizierteren Apparat und an eine Vielzahl von Interessenten, deren Anschauungen, Wünsche und Forderungen in wirrer Fülle einander überkreuzen. Die geistigen Beziehungen der Völker zueinander und insbesondere ihre Austauschbedürfnisse auf künstlerischem Gebiet sind noch immer ein nicht leicht zu unterschätzender Faktor in ihrem allgemeinen gegenseitigen Verhalten. Es wäre ein schwerer Fehler, auch nur die geringste Austauschmöglichkeit ohne die zwingendsten Gründe und ohne die sichere Aussicht auf vollwertigen Ersatz aufzugeben. Will man auf deutscher Seite das Vorliegen so zwingender Gründe im Falle der I. S. C. M. unterstellen, so ist dringend zu wünschen, daß die neue Reichsorganisation der deutschen Musikerschaft sich alsbald mit der Frage des Ersatzes befasse.

Kleine Berichte

Wilhelm Kempffs »Familie Gozzi« Der jetzt 39 jährige Wilhelm *Kempff* wendet sich nach seinem Einakter „König Midas" zum zweiten Male der Oper zu. War der erste Einakter des in Potsdam ansässigen Komponisten mit seiner Antithese zwischen Triebhaftigkeit und Läuterung noch Legende, so ist diese neue Oper eine deutsche Variante der italienischen Stegreifkomödie. Der Gedanke, einmal den berühmten Possendichter Carlo Gozzi selbst zum Helden einer komischen Oper zu machen, ist geistreich durchgeführt.

Die geschwätzige Heiterkeit und die Skandälchen einer versunkenen Epoche, die aus der Piazetta den Hauptplatz für Amouren und Geschäfte machte, steigt herauf.

Wilhelm Kempff (der offenbar auch für den Text verantwortlich zeichnet!) kehrt sich bewußt vom symphonischen Nachwagner-Orchester ab, er pflegt bewußt die Sangbarkeit. Er schreibt neunzehn geschlossene Nummern, die durch Rezitative glatt verbunden werden. Gleich zu Anfang die hübsche Gondoliera in D-Dur: „Gebt der Liebe süße Hoffnung ...", die sich als Erinnerungsmotiv weiter zieht, ferner: Romanzen, Duette, einen grotesken Chor der Gläubiger, eine komische Szene der Arkadier, venezianischer Kunstenthusiasten, dann eine regelrechte Koloraturarie der Julia mit Zerbinetta-Anklängen: „Colombine mit sehnendem Herzen", und neben kleinen Orchesterzwischenspielen einen entzückenden Hochzeitsreigen in Es-Dur vor dem prächtigen Tarantella-Finale, das ganz zum Schluß wieder in die beherrschende Gondoliera rauschhaft übergeht. Die Technik der flirrenden, kleinen Achtelnoten ist virtuos gehandhabt, nicht minder die Instrumentation, die sich übrigens bemüht, die Sänger nie zu decken. Für eine Provinzbühne ist diese Oper gleichwohl nur schwer durchzuführen, da die stark besetzten Bläser und dreifachen Posaunen einen großen Streichkörper als Gegengewicht erfordern und außerdem noch eine kleine Bühnenmusik verlangt wird.

Die Stettiner Uraufführung machte dem Hause und den Beteiligten alle Ehre, wenn man bedenkt, mit welch geringen Mitteln hier gearbeitet werden mußte. Uneingeschränktes Lob gebührt dem Kapellmeister Albrecht Nehring. Die Inszenierung von Dr. Peter Andreas bemühte sich nach Kräften, die heitere Atmosphäre des alten Venedig wieder auferstehen zu lassen. Unter den Solisten war die ausgeglichenste Leistung die des Heldenbaritons Wilhelm Schmid-Scherf. Die Oper hatte einen sehr starken Erfolg. Der Uraufführung wohnten u. a. bei: der italienische Botschafter Cerutti mit seiner Gemahlin, deren Inauguration das Werk zu verdanken ist, Gauleiter Karpenstein, Reichsdramaturg Dr. Rainer Schlösser, die Prinzen Hubertus und Louis Ferdinand, Eberhard Wolfgang Moeller, Edwin Fischer und Prof. Havemann. K. K.

Ein neues Werk Strawinskys

Strawinskys »Persephone«

Uraufführung an der Pariser Großen Oper

In dem Mythos der Fruchtbarkeitsgöttin Demeter birgt die griechische Göttergeschichte eines ihrer schönsten Bilder. Die Entführung ihrer Tochter Persephone zu Pluto wird mächtiges Symbol irdischer Vergänglichkeit, der Abstieg des Frühlings in die Welt der Schatten ein Memento mori, das allerdings in der Bildkunst mehr Echo gefunden hat als auf der Bühne.

André Gide hält sich als Bearbeiter genau an die homerische Überlieferung; auch bei ihm kämpft Persephone den Kampf gegen die Narkose der plutonischen Welt, auch hier ist es der Biß in den reifen Granatapfel, der ihr Kraft zur Flucht verleiht. Sie aufersteht, umjubelt von Nymphen und Gespielinnen, doch ihr Schicksal bleibt dem Schattenreich verbunden, zu dem sie alljährlich hinabsteigen wird, — Sinnbild des ewigen Jahreszeiten-Wechsels. Durch eine kleine Änderung aber hat Gide den Mythos ins Modern-Soziale abgewandelt: nicht als Opfer Plutos, sondern von Mitleid durch eine Vision der Schatten ergriffen, steigt die Frühlingsgöttin hinab. Und so tritt auch die Figur des Pluto ins Zwielicht gesellschaftskritischen Doppelsinns.

Den klassizistischen Neigungen Strawinskys bietet die Dichtung ebensoviel Anregung wie seinem Neuerungswillen. Er wählt für die Vertonung eine Form, in der sich Pantomimik, Deklamation, Chorgesang und ein Tenorsolo auf eindringlich-feierliche Weise szenisch verbinden. Die Rahmenhandlung beschwört das Bild eines jener eleusinischen Kultspiele, wie sie Schiller zum dichterischen Erlebnis wurden. Ein Priester, Eumolp, hält die Fäden der Handlung. Halb Ansager, halb Mystagog gibt er durch die breiten, liturgisch-ruhigen Kantilenen seines Tenorsolos auch musikalisch den Grundton an. Eine wahrhaft griechische Klarheit der Melodik ist in dieser Partie gestaltet. Von der gleichen Kraft der Linienführung sind die Chöre erfüllt; in Lichtwelt und Schattenwelt, in merkwürdigen Kontrasten hoher und tiefer Stimmen trägt die anonyme Masse dieses vielstimmigen Gesangs die unverkennbaren Merkmale Strawinskyscher Ostinatorhythmik. Bei der Auferstehung aber leuchten mit einer fast katholischglanzvollen Klangwendung die hellen Soprane eines Knabenchors auf.

Zwischen diese vokalen Strecken bettet Strawinsky Orchesterstücke, choreographische Sätze und akkordische Unterlagen für die gesprochene Titelpartie. Das Melodramatische erscheint am wenigsten verbindlich gelöst; in den Zwischenspielen hingegen leuchtet oft eine herbe, der Antike und der deutschen Klassik nacherlebte (nicht nachempfundene) Klanglichkeit, auf deren tonales Ebenmaß die Reflexe einer seltsamen Quartenharmonik fallen wie elektrisches Kunstlicht auf den Marmor griechischer Skulpturen.

Das Werk, von einstündiger Dauer, ist das bisher größte von Strawinsky; es setzt die Linie des „Oedipus Rex“, des „Apollon Musagète“ und der Psalmensinfonie fort, inspirierter als viele Nebenarbeiten der letzten Jahre, stärker im persönlichen Tonfall, packender in der orchestralen Sprache, von welcher der Klavierauszug ein gutes Bild liefert.

Unter Strawinskys Stabführung, mit Ida Rubinstein und Anatol Wiltzak in den getanzten Hauptrollen, mit dem vorzüglichen Tenor René Maison als Eumolp, mit dem Zanglustschen Kinderchor, von Kurt Jooß gegen viele stilistische Widerstände gut inszeniert, setzte das Werk die Habitués der Grand Opéra in beifälliges Erstaunen.

H. H. S.

Notizen

Werke und Aufführungen

Paul *Hindemith* dirigierte am 5. Mai in Duisburg anläßlich der „Tage junger Kunst" seine *„Symphonie Mathis der Maler"*. Der Komponist fand mit seinem neuen Werk bei Publikum und Presse auch hier einmütigen Beifall. Die Reichssender Köln und Hamburg brachten eigene Aufführungen in diesem Monat.

Das Oratorium *„Die heilige Elisabeth"* von Joseph *Haas* gelangte kürzlich in Mülhausen i. E. in deutscher Sprache unter Leitung von Kapellmeister Joseph *Meyer* mit einem so großen Erfolg zur Aufführung, daß eine Wiederholung stattfinden mußte. Der gleiche Erfolg war auch der Aufführung in Nürnberg unter Musikdirektor *Binder* beschieden, bei welcher Rosalind *v. Schirach* die Titelpartie sang.

Hans *Pfitzner* schrieb „Sechs Lieder für mittlere Stimme" op. 40 auf Texte von Goethe, Ricarda Huch, Bartels u. a. sowie „Drei Sonette für eine Männerstimme" op. 41 nach Bürger und Eichendorff.

Wolfgang *Fortners* neues *Konzert für Streichorchester* wurde vom Reichssender Leipzig am 24. Mai zur Sendung gebracht.

Hugo *Herrmann* vollendete ein neues *Sinfonisches Werk* nach dem Kreuzfahrerton von *Walther von der Vogelweide*, das durch *Hans Rosbaud* im Frankfurter Rundfunk zur Uraufführung kommen wird.

In einer Soiree beim italienischen Botschafter in Berlin, Exc. Cerutti, gelangte u. a. eine Partita für Klavier von Goffredo *Petrassi* zur Aufführung, die erneut die Begabung des jungen Komponisten unter Beweis stellte.

Hermann *Zilcher* wird auf Einladung von Prof. Havemann sein neuestes Orchesterwerk „Tanzfantasie" am 10. Juni in einem Festkonzert im Rahmen der *Berliner Kunstwochen* selbst zur Aufführung bringen.

Max *Trapp's* „Divertimento" für Kammerorchester op. 27 kommt demnächst in der Schweiz (Bern) und in Holland (Amsterdam) zur Erstaufführung.

Die heitere Oper „Münchhausens letzte Lüge" von Hansheinrich *Dransmann* erlebte am 18. Mai ihre Uraufführung in Frankfurt a. M. Am gleichen Tage fanden Aufführungen in Kassel, Dortmund und Karlsruhe statt.

„Variationen und Passacaglia" von Hermann *Ambrosius* gelangten am 14. Mai unter Artur Roter in Dessau, „Neue Tanzrhythmen für Orchester" Anfang Mai im Reichssender Leipzig zur Uraufführung.

Kurt von *Wolfurt* beendete die Komposition eines Klavierkonzertes, das Ende Mai im Rahmen der Berliner Kunstwochen uraufgeführt wird.

Aus Anlaß des 80. Geburtstages von Heinrich *Zöllner* findet Anfang Juli in Freiburg i. Br. ein dreitägiges Musikfest ausschließlich mit Werken dieses Komponisten statt.

Hugo *Distler* arbeitet an einem großen Motettenwerk für die evangelische Kirche: die *„Geistliche Chormusik"* soll 52 a cappella-Motetten für das ganze Kirchenjahr umfassen; sie wurde begonnen mit der am Sonntag Kantate vom Dresdener Kreuzchor uraufgeführten Motette „Singet dem Herrn ein neues Lied!" Als nächstes folgt eine Vertonung des alten Lübecker Totentanzes.

Personalnachrichten

In Berlin starb Geheimrat Max *Friedländer* im 82. Lebensjahr. Mit ihm verliert die Musikwelt einen der rührigsten und erfolgreichsten Erforscher des deutschen Liedes. Schüler Manuel Garcias und Julius Stockhausens und ursprünglich selbst gefeierter Sänger, vertauschte Friedländer später das Konzertpodium mit dem Katheder, ein Künstler auch als Gelehrter. Im Mittelpunkt seiner Forscherarbeit steht das Liedschaffen Franz Schuberts, zu dessen Kenntnis er durch Auffindung von etwa fünfhundert verschollenen Handschriften und durch wichtige biographische Funde wesentlich beitrug. Grundlegend ist sein Quellwerk über „Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert" mit der unschätzbaren großen Bibliographie. Neben dem Kunstlied (Schumann, Mendelssohn, Brahms; Goethe) galt Friedländers besondere Liebe dem deutschen Volkslied, das er seit seiner Berufung in den Vorsitz der „Kaiser-Liederbuch"-Kommission bis zu dem 1928 erschienenen „Volksliederbuch für die deutsche Jugend" in fortschreitender Sichtung und Klärung neu erschloß. Was Friedländer darüber hinaus als universal gerichtete Persönlichkeit und als Lehrer gewirkt hat, wird als Vorbild echten Forschergeistes weiterleben.

Hermann *Abendroth* ist zum Gewandhauskapellmeister ernannt worden. Es läßt sich schwer sagen, wen man mehr beglückwünschen soll: das Gewandhaus, das sich in Abendroth eine Dirigentenpersönlichkeit von nicht gewöhnlicher Kraft der Auslebung, einen Instinktmusiker von bedeutender Einfühlungs- und Gestaltungsfähigkeit und geborenen „Sinfoniker" gewonnen hat, oder den Dirigenten selbst, den sein bedeutender Ruf nunmehr an eine der repräsentativsten Stätten traditioneller deutscher Musikpflege geführt hat. In jedem Fall kommt es darauf an, die Lebendigkeit dieser Tradition zu erweisen; Abendroth findet daher in Leipzig besonders reichlich Gelegenheit, sein musikalisches Führertum mit verstärkter Resonanz zum Wohl des gesamtdeutschen Musiklebens zu entfalten.

Ernst *Pepping* ist als Lehrer für Theorie und Komposition an die evangelische Kirchenmusikschule Berlin-Spandau verpflichtet worden.

Als Nachfolger Werner Ladwigs hat die Dresdener Philharmonie Kapellmeister Paul *van Kempen* zu ihrem ersten Dirigenten gewählt.

Dem Intendanten des Deutschen Opernhauses, Wilhelm *Rode*, wurde mit Urkunde die goldene Hitler-Nadel verliehen.

Der preußische Ministerpräsident Göring hat Frida Leider, Maria Müller, Margarete Klose, Käte Heidersbach, Rudolf Bockelmann, Jaro Prohaska, Helge Roswaenge, Heinrich Schlusnus und Marcel Wittrisch zu *preußischen Kammersängern* ernannt. Damit ist langjährige Bindung an die Staatsoper sowie ein Ehrensold verbunden.

Bei der diesjährigen Neuinszenierung des „*Parsifal*" in *Bayreuth* hat Richard *Strauß* die musikalische Leitung, *Tietjen* die Regie. Die Gesamtausstattung wurde Prof. Alfred *Roller*-Wien übertragen. Für drei der „Parsifal"-Vorstellungen hat Winifred Wagner Franz *v. Hoeßlin* gewonnen, der auch die musikalische Vorbereitung übernommen hat.

Mark *Lothar* wurde als Leiter des Musikwesens an das Berliner Staatliche Schauspielhaus berufen.

Als Nachfolger für Paul van Kempen wurde Dr. Hans *Schmidt-Isserstedt* zum musikalischen Leiter und Ersten Kapellmeister der „*Deutschen Musikbühne*" ernannt. Rudolf *Scheel*, der bisherige Spielleiter der DMB, wurde von Saladin Schmitt als Oberregisseur der Oper an die Städt. Bühnen Duisburg-Bochum berufen. Außerdem wurden ihm für die Spielzeit 1934/35 die Neuinszenierungen der Deutschen Musikbühne übertragen.

Der staatliche Beethovenpreis 1934 ist Prof. Dr. Paul *Graener* verliehen worden.

Der Generalmusikdirektor des Friedrich-Theater in Dessau, Artur *Rother*, wurde von Intendant Wilhelm Rode auf drei Jahre an das „Deutsche Opernhaus" nach Berlin verpflichtet.

Verschiedenes

Zum 70. Geburtstag von Richard *Strauß* veranstaltet die Intendanz der Berliner Staatsoper eine *Sonderausstellung* ihres Museums, die einen Gesamtüberblick über das Leben und Schaffen des Jubilars geben soll. Archive und Privatkreise haben ihre Unterstützung durch Hergabe von Handschriften und anderen Dokumenten zugesichert.

Der *Deutsche Sängerbund* ist, nach einem kleinen Zwischenspiel, als „Fachverband für Männerchöre" in die Reichsmusikkammer eingegliedert worden. Ihm müssen demnach alle Männerchöre angehören, während die gemischten Chöre im „Reichsverband der gemischten Chöre" organisatorisch erfaßt sind. In einem nach Berlin einberufenen Außerordentlichen Sängertag, bei dem Reichsleiter Alfred Rosenberg als Ehrenführer des DSB Aktivierung des Sängerbundes im Sinne einer künstlerischen Durchformung der SA-Lieder forderte, wurde Oberbürgermeister *Meister*-Herne zum Bundesführer gewählt.

Die Musikstelle des Zentralinstitutes für Erziehung und Unterricht in Berlin veranstaltet vom 2.—8. Juli in Bischofswerder bei Liebenwalde ein *Singlager* für junge Lehrer mit dem Arbeitsthema: *Volkslied und nationalpolitische Erziehung*. Die Leitung haben Walter Pudelko, Gerhard Schwarz und August Sander. Die Gesamtkosten betragen etwa M. 20.—; in bescheidenem Umfang können Reisebeihilfen gewährt werden. Anfragen beim Zentral-Institut Berlin W 35, Potsdamer Straße 120.

Die *Nürnberger Sängerwoche* ist vorverlegt worden. Sie findet bereits in der Zeit vom 29. Juni bis 1. Juli statt.

Am *Musikheim Frankfurt a. O.* ist ein *Seminar für musische Erziehung und praktische Volkskunstpflege* geschaffen worden. Die Verpflichtung erfolgt für ein Jahr. Die Arbeitsgebiete sind u. a. Chorführung, praktische Volksliedkunde, Volksinstrumente, Laienspiel, Tanz, Dirigierübungen im Zusammenhang mit rhythmischer Schulung und Körpererziehung, Landschaftskunde in Sonderheit des deutschen Ostens (Zusammenhang des Musischen und Politischen, volkstümliche Grundlagen des landschaftlichen Aufbaues).

Dr. Fritz *Bose* wurde mit dem Aufbau einer Musikabteilung beauftragt, die Musikplatten des *Instituts für Lautforschung* an der Universität Berlin musikwissenschaftlich erschließen und dadurch der Vergleichenden Volksliedforschung und der musikalischen Rassenkunde als Materialsammlung und Forschungsstätte dienstbar machen wird.

In Potsdam fand vom 6.—12. Mai eine *Reichssingwoche* der Deutschen Arbeitsfront und der Deutschen Studentenschaft statt, in der sich junge Arbeiter und Studenten zu einem Singlager unter der musikalischen Leitung von Dr. Walter *Hensel* zusammenfanden.

Der Kantate-Sonntag wurde diesmal in den evangelischen Gemeinden Deutschlands als *Tag der Kirchenmusik* festlich begangen. Das Ziel dieser Feiern war es, die evangelische Kirchenmusik von der „konzertmäßigen" Auffassung zu befreien und ihr wieder einen festen Platz im gottesdienstlichen Leben der Gemeinde zu geben.

Auf einer Berliner Tagung aller Volksmusik treibenden Vereine wurde für die dem bisherigen Reichsverband für Chorwesen und Volksmusik, Fachgruppe II: Volksmusik angeschlossenen Vereine der „*Reichsverband für Volksmusik e. V.*" mit dem Sitz Berlin gegründet und durch die Reichsmusikkammer als einziger Fachverband für das gesamte Volksmusikwesen anerkannt. Durch diese Regelung erhalten alle Volksmusik treibenden Vereine und Laienorchester ihre rechtsfähige Vertretung in der Reichsmusikkammer und werden durch die Zugehörigkeit zum „Reichsverband für Volksmusik" mittelbare Mitglieder der Reichsmusikkammer.

Ausland

England

Nachdem „*Das Unaufhörliche*“ von Paul *Hindemith* von der British Broadcasting Corporation bereits im März 1933 gesendet worden war, fand jetzt in der Queens Hall im Rahmen der für die zeitgenössische Musik hochwichtigen Darbietungen der B. B. C. eine außerordentlich erfolgreiche Wiederholung des Werkes unter Leitung von Dr. Adrian *Boult* statt. Diese Tatsache ist umso bedeutsamer, als das Werk zu diesem Zweck völlig neu einstudiert wurde. Die Solopartie sang auch diesmal wieder Adelheid *Armhold*, Berlin.

Estland:

Im Estonia-Theater zu Reval erlebte die Oper „*Elga*“ des estnischen Komponisten Artur *Lemba* ihre Uraufführung. Der Text ist eine freie, dem slavischen Vorwurf angenäherte Nachdichtung von Gerhart Hauptmanns gleichnamigem Drama.

Frankreich:

Furtwängler wird am 29. und 31. Mai den „*Tristan*“ in deutscher Sprache mit Lauritz Melchior und Frieda Leider, am 3. und 7. Juni die „Meistersinger“ in *Paris* zur Aufführung bringen.

Griechenland:

In *Athen* ist die Gründung einer *Städtischen Oper* geplant. Die Regierung hat eine staatliche Subvention von 20 Mill. Drachmen zugesagt.

Holland:

Das Frankfurter Opernhaus absolvierte ein erfolgreiches Gastspiel mit „Rienzi“ und „Rosenkavalier“ in Amsterdam, Rotterdam und im Haag.

Italien:

Im Florenzer „Teatro della Pergola“ wurde ein Tanzdrama „*Don Quijote*“ mit der Musik von Mario *Salerno* durch die Tanzgruppe von Angiola Sartorio aufgeführt.

Alfredo *Cairati* und Pinina *Rascher*-Cairati gaben kürzlich ein Konzert mit Original-Kompositionen für 2 Klaviere im Saal des Königl. Konservatoriums in Mailand und im Circolo di Cultura del Sindacato Fascisti in Rom. Besondere Beachtung fand die Suite „Paradoxes“ für 2 Klaviere von Alfredo Cairati.

Japan:

Klaus *Pringsheim*, der Leiter der Kaiserlichen Musikakademie in Tokio, hat neuerdings auch eine Reihe von Sinfoniekonzerten des Städtischen Orchesters *Schanghai* übernommen.

Schweiz:

Das Stadttheater Basel bringt im Mai im Rahmen seiner Festspiele die komische Oper „Die Freunde von Salamanka“ von Franz *Schubert* in der Bearbeitung von Joseph Raimer und H. Mörike zur Uraufführung.

Südamerika:

Die deutsche Opernspielzeit in *Buenos-Aires* und *Rio de Janeiro* unter Leitung von GMD Fritz *Busch*, bringt Aufführungen von „Der fliegende Holländer“, „Arabella“, „Die verkaufte Braut“, „Walküre“ und die „Matthäuspassion“ (erste Aufführung in Südamerika).

SCHRIFTLEITUNG: DR. HEINRICH STROBEL

Alle Sendungen für die Schriftleitung u. Besprechungsstücke nach Berlin-Charlottenburg 9, Preußenallee 34 (Fernruf J 9 Heerstr. 3378) erbeten. Die Schriftleitung bittet vor Zusendung von Manuskripten um Anfrage mit Rückporto. Alle Rechte für sämtliche Beiträge vorbehalten. Verantwortlich für den Verlag: Dr. JOHANNES PETSCHULL, MAINZ / Verlag: MELOSVERLAG MAINZ, Weihergarten 5; Fernsprecher: 41441 (Sammelnummer); Telegramme: MELOSVERLAG: Postscheck nur Berlin 19425 / Auslieferung in Leipzig: Karlstr. 10. Die Zeitschrift erscheint am 15. jeden Monats. D. A. (IV. 1933): 1670. – Zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen oder direkt vom Verlag. / Das Einzelheft kostet 1.25 Mk., das Abonnement jährl. 10.– Mk., halbj. 5.50 Mk, viertelj. 3.– Mk. (zuzügl. 15 Pf. Porto p. H., Ausland 20 Pf. p. H.). Anzeigenaufträge an den Verlag. Bei Wiederholungen hohe Rabatte.

Diesem Heft liegen bei:
ein Prospekt des Verlages B. Schott's Söhne, Mainz, über das Schaffen von Armin Knab;
ein Prospekt „Musik für Cembalo“ des Verlages B. Schott's Söhne, Mainz.

ZEITGENÖSSISCHE KAMMERMUSIK

Streichduos M.

Gerster, Divertimento für Violine und Viola . . . . Ed. Nr. 1903 5.—
Jemnitz, Sonate für Viola und Violoncello . . . . . Ed. Nr. 1971 5.—

Violine und Klavier

Badings, Sonate . . . Ed. Nr. 2289 4.—
Beck, Sonatine . . . Ed. Nr. 2017 5.—
Hindemith, op. 11 Nr. 1, Sonate Es dur . . . . . Ed. Nr. 1918 4.—
— op. 11 Nr. 2, Sonate D dur Ed. Nr. 1919 6.—
Jarnach, op. 20, 3 Rhapsodien Ed. Nr. 1923 4.—
Lopatnikoff, op. 17, Drei Stücke Ed. Nr. 2185 3.—
Martinu, Rhythmische Etüden (mit Klavier ad lib.) Ed. Nr. 2224 2.50
Reger, op. 1, Sonate d moll Ed. Nr. 840 5.—
— op. 3, Sonate D . . Ed. Nr. 850 5.—
H. K. Schmid, op. 27, Sonate a moll . . . . . . Ed. Nr. 1933 6.—
Schulhoff, Sonate . . Ed. Nr. 2088 6.—
Scott, op. 59, Sonate C dur Ed. Nr. 1449 5.—
— Talahassee-Suite . Ed. Nr. 1450 3.50
K. Weigl, op. 16, Sonate C dur Ed. Nr. 1954 6.—
Woprik, op. 7, Suite . Ed. Nr. 1956 3.50
Windsperger, op. 26, Sonate d moll Ed. Nr. 1952 6.—

Viola und Klavier

Hindemith, op. 11 Nr. 4, Sonate F dur . . . . . . Ed. Nr. 1976 6.—

Viola d'amore und Klavier

Hindemith, op. 25 Nr. 2, Kleine Sonate . . . . . Ed. Nr. 2079 6.—

Violoncello und Klavier

Dohnanyi, Sonate B dur Ed. Nr. 1376 5.—
Gretchaninoff, op. 113, Sonate Ed. Nr. 1549 5.—
Hindemith, op. 11 Nr. 3, Sonate Ed. Nr. 1986 6.—
Reger, op. 5, Sonate f moll Ed. Nr. 1000 5.—

H. K. Schmid, op. 46, Sonate g moll M. Ed. Nr. 1990 6.—
Windsperger, op. 15 Nr. 1, Sonate D dur . . . . . . Ed. Nr. 1995 5.—
— op. 20, Rhapsodie-Sonate C dur Ed. Nr. 1998 8.—

Blasinstrumente

Dobronic, Hirtenmusik. Pastorale für Oboe und Engl. Horn Ed. Nr. 2126 2.50
Hindemith, op. 31 Nr. 3, Kanonische Sonatine für zwei Flöten Ed. Nr. 2002 3.—
Schulhoff, Hot-Sonate für Alt-Saxophon und Klavier . Ed. Nr. 2117 6.—

Trios

Klavier, Violine und Violoncello

Martinu, Trio, 5 Pièces brèves Ed. Nr. 2183 6.—
H. K. Schmid, op. 35, Trio d moll Ed. Nr. 3107 6.—
Scott, Trio . . . . . Ed. Nr. 3110 8.—
Windsperger, Trio h moll Ed. Nr. 3112 8.—

Violine, Viola und Violoncello

Hindemith, op. 34, Trio Ed. Nr. 3102 8.—
— II. Streichtrio . . . Ed. Nr. 3160 6.—
Schroeder, op. 14 Nr 1, Trio Ed. Nr. 3161 4.—
Schulthess, op. 6, Serenade F Ed. Nr. 3109 6.—

Verschiedene Besetzung

Hindemith, op. 47, Trio für Bratsche, Heckelphon (oder Tenorsaxophon in C oder B) und Klavier Ed. Nr. 3148 18.—
Markevitch, Serenade für Violine, Klarinette in B und Fagott Ed. Nr. 3159 4.50
Reger, Trio h moll für Klavier, Violine und Viola . Ed. Nr. 1104 5.—
Schulhoff, Divertissement für Oboe, Klarinette und Fag. Ed. Nr. 3108 6.—

Quartette

2 Violinen, Viola und Violoncello

Badings, Quartett . . Ed. Nr. 3162 6.—
Beck, Quartett Nr. 3 . Ed. Nr. 3113 8.—

Butting, op. 26, Kleine Stücke M Ed. Nr. 3114 8.—
Cassadó, 1. Streichquartett Ed. Nr. 3157 8.—
Fortner, Streichquart. Ed. Nr. 3152 8.—
Gál, op. 35, 2. Quartett a moll Ed. Nr. 3151 8.—
Gretchaninoff, op. 124, Viertes Streichquartett . . Ed. Nr. 3158 6.—
Hindemith, op. 10, I. Quartett Ed. Nr. 3115 10.—
— op. 16, II. Quartett . Ed. Nr. 3116 10.—
— op. 22, III. Quartett . Ed. Nr. 3117 10.—
— op. 32, IV. Quartett . Ed. Nr. 3118 10.—
Jarnach, op. 16, Quartett Ed. Nr. 3119 10.—
Knab, Variationen über ein eigenes Kinderlied. Spielpartitur Ed. Nr. 1569 1.20
Kreisler, Quartett a moll Ed. Nr. 3122 10.—
H. K. Schmid, op. 26, Quart. G dur Ed. Nr. 3123 8.—
E. Schulhoff, 5 Stücke für Streichquartett . . . . . . Ed. Nr 3124 6.—
Slavenski, op. 3, Quartett Ed. Nr. 3127 8.—
— op. 11. Lyrisches Streichquartett Ed. Nr. 3149 8.—
Windsperger, op. 21, Quart. g moll Ed Nr. 3132 6.—

Quintette, Sextette

Hindemith, op. 24 Nr. 2, Kleine Kammermusik für 5 Bläser Partitur . . . . . . Ed. Nr. 3437 2.—
Aufführungsmaterial nach Vereinbarung
— Drei Stücke für Klarinette, Trompete, Violine, Kontrabaß u. Klav. Partitur . . . . . . Ed. Nr. 3312 4.—
Aufführungsmaterial nach Vereinbarung
Reger, Erstes Klavierquintett c moll (nachgel. Werk) . . Ed. Nr. 3135 12.—
H. K. Schmid, op. 28, Quintett für 5 Bläser . . . . . Ed. Nr. 3142 12.—
Slavenski, op. 6, Aus dem Dorfe Quintett für Flöte, Klarinette, Violine, Viola und Kontrabaß Ed. Nr. 3140 8.—
Strawinsky, Pastorale für Violine und Oboe, Englischhorn, Klarinette und Fagott . . . . . 6.—

Werke für zwei Violinen von Paul Hindemith, Wolfgang Fortner, Wilhelm Maler, Ernst Pepping und Hermann Reutter enthält die Sammlung „Spielmusik für Violine" (Näheres siehe Edition Schott-Katalog)

Die angegebenen Preise verstehen sich, soweit nicht anders angegeben, für die Ausgabe in Stimmen. / Zu den Quartetten, Quintetten und Sextetten sind Studienpartituren in Taschenformat erschienen. / Näheres siehe Edition Schott-Katalog.

B. SCHOTT'S SÖHNE • MAINZ

MELOS

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

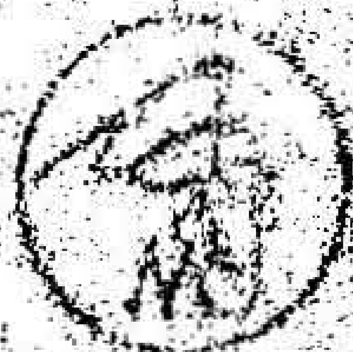
13. JAHR Juli/August 1934 HEFT 7/8

Busonis 10. Todestag

Finnische Musik

Ein neues Schumann-Bild / Verjüngtes Bayreuth / Opernübersetzungen

Tonkünstlerfest in Wiesbaden / Musik an Rhein und Ruhr / Neue Opern / Junge Musik in der Schweiz / Blick in Zeitschriften / Neue Bücher / Notizen



DER MELOSVERLAG · MAINZ

MELOS 13. Jahr (1934) Heft 7/8
Schriftleitung: Dr. Heinrich Strobel

Inhalt dieses Heftes

Bezugsbedingungen Seite 256
DER MELOSVERLAG / MAINZ

Conrad Beck

geboren 1901 in Schaffhausen, lebt heute, nach längerem Aufenthalt in Paris, wieder in seinem Geburtsland, der Schweiz. Seine Musik stellt eine glückliche Synthese romanischer und deutscher Elemente dar, wobei die thematische und satztechnische Struktur seiner Werke sowie eine gewisse schweizerische Herbheit den deutschen Anteil stark überwiegen läßt.

Klavier

Sonatine . . . . Ed. Schott Nr. 2072 M. 3.50

Zwei Tanzstücke Ed. Schott Nr. 2073 M. 2.–
Boston — Foxtrott

Klavierstücke I Ed. Schott Nr. 2109 M. 3.–

Klavierstücke II Ed. Schott Nr. 2145 M. 3.–

Orgel

Sonatina . . . . Ed. Schott Nr. 2132 M. 2.50

Zwei Präludien Ed. Schott Nr. 2244 M. 2.50

Streichinstrumente

Sonatine für Violine und Klavier
Ed. Schott Nr. 2067 M. 5.

Quartett Nr 3 für 2 Violinen, Viola, und Violoncello
Studien-Partitur Ed. Schott Nr. 3429 M. 2.
Stimmen . . . Ed. Schott Nr. 3113 M. 8.–

Orchester

Sinfonie Nr. 3 für Streichorchester

Sinfonie Nr. 4 Konzert für Orchester

Sinfonie Nr. 5 für Orchester

Innominata für Orchester

Concertino für Klavier und Orchester

Konzert für Klavier und Orchester
Klavier-Auszug Ed. Schott Nr. 3276 M. 8.–

Konzert für Streichquartett und Orchester

Konzert für Oboe und Streichorchester
Solo-Stimme . . . . M. 3.–

Kleine Suite für Streichorchester

Aufführungsmateriale nach Vereinbarung.

Gesang und Klavier od. Orgel

Drei Herbstgesänge nach Texten von R. M. Rilke
Klavier . . . Ed. Schott Nr. 2131 M. 2.50
Herr, es ist Zeit / Ich sehe seit einer Zeit / Die Blätter fallen

Chorwerke

Siehe Katalog „Schott's Chorverlag"

B. SCHOTT'S SÖHNE
MAINZ

Heft 7/8
13. Jahr

Juli/August 1934

Um ein neues Schumann-Bild

Ernst Bücken

Die Bildnisse der großen Musiker sind längst von Schmutz und Staub, der sich im Laufe der Zeit angesammelt hatte, gereinigt, nur Schumanns Bild hängt noch immer halb verstaubt im romantischen Winkel. Die durchaus nicht einfach zu lösende Frage, wo es denn eigentlich hingehöre, soll hier mit einigen Hauptstrichen umrissen werden. Schumanns Geburtsdatum (1810) gehört zu jenen Zeitschnittpunkten, auf denen sich ein ganzes Knäuel von Generations- und Stilbedeutungen zusammenballt (1809 E. A. Poe, Gogol, Chopin, 1810 Reuter, Daumier, 1811 Liszt und Gutzkow, 1813 R. Wagner, Büchner, Otto Ludwig, Hebbel). Schon ein Blick auf diese Lage der Kunst- und Generationszusammenhänge besagt, daß bei einem in diese problematischste Konstellation des Jahrhunderts Hineingeborenen von einem schlichten, unbedingten „Romantikertum" nicht die Rede sein kann. Gewiß soll damit das Vorhandensein von großen romantischen Bezirken bei Schumann nicht gleich von vornherein geleugnet werden, aber sie sind nicht mehr epochal und direkt gegeben, wo sie vorhanden sind, erhalten sie sich, müssen sie sich irgendwie behaupten.

Diese schon bei der Geburt gesetzte Problematik weitet sich mit der sich entfaltenden Persönlichkeit. Man hat zwar immer wieder versucht, diese sich selbst als Doppelnatur (Florestan-Eusebius) gebende Persönlichkeit auf die Romantik zu visieren, aber nach meiner Auffassung nicht mit durchschlagenden Beweismitteln. Denn die romantische Charakterspaltung, wie sie sich wohl zunächst in Schumanns Wesen spiegelt, wandelt sich später sehr bedeutsam. Der romantisch zerklüftete Charakter fühlt sich stets in einer besonderen Interessen-Sphäre, er gefällt sich in seiner besonderen Haltung, er nimmt alle Stellungen ein von Spiel und Pose bis zum tiefsinnigen Durchdenken seiner Situation. Aber es fehlt dieser Erscheinung gerade das, was die Schumannsche Spaltung besitzt, nämlich wirkliche pathologische Realität. Aus dem romantischen Spiel des Jünglings mit seinem „faustischen" Charakter wird alsbald eine Erkenntnis, die Schumanns Wesen aufs tiefste überschattet, die zum ersten Mal in der Rede des Primaners aufdämmert in den Worten: „Alle Wesen der Natur scheinen ihren Fluch zu tragen, im Lächeln ihrer Geburt wie im letzten Seufzer ihres scheinbaren Todes." Das ist die erste, jäh aufzuckende Ahnung des furchtbaren Schicksals, dem er selbst entgegen ging, dieses Wort von dem scheinbaren Tod, vom Erlöschen des Geistes. Wir verfolgen die Spuren der pathologischen Züge zunächst nicht weiter, sondern spielen jetzt die Realität der Schumannschen Zerspaltung auf

eine höhere, epochale Ebene hinüber. Auf ihr begegnet uns die Spaltung Schumanns als Zeitcharakter, als der Kulturtypus des „Zerrissenen", dessen eigentliche geistige Heimat die jungdeutsche Bewegung bildet. Der Schumann der dreißiger Jahre ist der echte jungdeutsche Agitator, der sich an den nationalen Bestrebungen der Jungdeutschen berauscht, das kulturelle Leben auf eine höhere Bildungsstufe emporzuheben und so die „große Einheit unseres zerfallenen Daseins" herbeizuführen. Wie die Jungdeutschen, so schaut er — schon ganz antiromantisch — nicht mehr in die einseitig historisierende Vergangenheit, sondern fühlt sich als Prophet der künstlerischen Zukunft, der er in der „Neuen Zeitschrift für Musik" die Tore erschließen will. Die Übereinstimmung mit den jungdeutschen Zielen liegt hier besonders in der Absicht, die künstlerische Willensbildung durch öffentliche Kritik in der aktuellsten und am schnellsten wirkenden Form zu beeinflussen. Wie ein Sturmwind fegt der Kritiker Schumann die spätromantische Stagnation hinweg: „Soll denn diese verdammte deutsche Höflichkeit Jahrhunderte fortdauern? Während die literarischen Parteien sich offen gegenüberstehen und befehden, herrscht in der Kunstkritik ein Achselzucken, ein Zurückhalten, das weder begriffen, noch genug getadelt werden kann. Warum die Talentlosen nicht geradezu zurückweisen? Warum die Flachen und Halbgesunden nicht aus den Schranken werfen samt den Anmaßenden? Warum nicht Warnungstafeln vor Werken, die da aufhören, wo die Kritik anfängt? Warum schreiben die Autoren nicht eine eigene Zeitung gegen die Kritik und fordern sie auf, gröber zu sein gegen die Werke?". Das ist die jungdeutsche Fanfare, ausgestoßen gegen eine innerlich überwundene Epoche, die er zur Eröffnung des Jahrganges 1835 seiner Zeitschrift „das Zeitalter der gegenseitigen Komplimenten" nennt, zu dessen Neubelebung er nichts beitragen will.

Der Pulsschlag des Neuen durchtobt ihn wie jeden echten Revolutionär der Kunst. Wien, die alte Hauptstadt der deutschen Musik ist ihm verhaßt geworden, weil sie sich seit Beethoven und Schubert nicht weiter entwickelt hat: „Man fürchtet sich dort — schreibt er 1838 einmal — vor allem Neuen, was über den alten Schlendrian hinausgeht, man will dort auch in der Musik keine Revolution". Er will sie! Der Kampf, den Schumann in seiner Zeitschrift führt, geht wohl von romantischen Gedankengängen aus, aber was in diesen noch Wunsch oder Forderung bedeutete, wird nun ein rücksichtslos durchgeführtes Programm. Der Nurmusiker ist Schumann, eine Gestalt eines schon versunkenen Zeitalters. „Wer Shakespeare und Jean Paul versteht, wird anders komponieren, als der seine Weisheit nur aus Marpurg hergeholt, wer im Strom eines reichbewegten Lebens anders, als wer den Kantor seines Ortes für das Ideal möglicher Meisterschaft hält — und dies bei übrigens gleichen Talenten, gleich ernsten Studien." Schumann huldigt hier der jungdeutschen Vorstellung, daß Lebensnähe und Lebenskampf die entscheidenden Mächte für den Musiker und seine Kunst sind.

In Schumanns Jungdeutschtum aber zielen die geistigen Hauptkräfte auf die Betonung der nationalen Komponente. Als Kritiker, als Schriftsteller will er vor allem Kunsterzieher sein. Vergessen wir es Schumann nicht, daß seine Feder es gewesen ist, die uns die ersten bedeutsamen Seiten eines Buches über nationale Musikpolitik geschrieben hat. Wo ein Weber vorerst nur warnen und mahnen konnte, stellt er die Grundforderungen einer nationalen Musikpolitik auf, und als erste Forderung die Aufgabe der Internationalität der üblichen Musikererziehung. Er erkennt aber, daß diesem Verzicht die ent-

sprechende Haltung des Publikums, des Musiklehrers und des höchsten Musikerziehers, des Staates, sich verbinden müsse.

„Man müßte es ein offenbares Geheimnis nennen, daß der bildsame tiefsinnige Deutsche, der, zum Teil in klassischen Traditionen erwachsen und erzogen, so leicht das Echte vom Schein unterscheidet, seine vaterländischen Talente erst aus dem Auslande kommentiert und besternt herholt, nimmt man nicht an, daß es auch hier das Theater der physischen Entfernung ist, welches blendend idealisiert und ihn verleitet, ausländische Glasperlen für Demanten zu halten. Freilich trägt am Ende niemand Schuld als alle, Komponisten wie Virtuosen, Verleger wie Käufer, am meisten aber die, welche den direktesten Einfluß auf die Geschmacksbildung des Volkes äußern können — Theater und Lehrer." Weiß er auch genau, daß Staat und höhere Öffentlichkeit ihre kunsterzieherischen Aufgaben nicht erfüllen, so will Schumann die Gewissen aufrütteln, und er bereitet so doch der zukünftigen nationalen Musikpolitik eines Richard Wagner den Boden. Diese Bedeutung des unermüdlichen Vorkämpfers für die „zukünftige" Musik ist von Richard Wagner und insbesondere von Franz Liszt in seiner Schumann-Studie von 1855 anerkannt worden, und es muß deshalb eine wenig schöne Zufallsfügung genannt werden, daß gerade ein Wagnerwort zu Schumanns späterer einseitiger Einschätzung sehr viel beigetragen hat. Es ist jener Ausspruch aus Wagners „Zensuren" über Schumanns kontrastierende Schaffenshälften, in denen sich „dort ein plastischer Gestaltungstrieb, hier Verfließen in schwülstige Fläche" zeige. Diese Ungerechtfertigkeit dem Schumann der zweiten Schaffensperiode gegenüber wird aber dadurch eine Korrektur erfahren, daß man Wagners Ausspruch von der kompositorischen Erscheinung abstrahiert und auf den Komponisten und seine Wesensart bezieht. Dann trifft Wagners Kennzeichnung genau die rassischseelische Urverbindung in Schumann, die ihm von dem energischen, zielbewußten Vater vererbte nordische, und die von der Mutter herstammende ostische Komponente seines Wesens.

Beide Komponenten in der Florestan- und Eusebius-Hälfte dieser Wesensart wiederzufinden und zu erkennen, ist natürlich nicht schwierig, aber es ist wohl zu bedenken, daß eine solche Erkenntnis nur für den Schriftsteller, den Kritiker Schumann ihre Richtigkeit hat. Mit demselben Grade der Bewußtheit, mit dem Schumann hier die Gegensätze seines Seins geradezu konstuierte, vermögen wir als Beurteilende diese Sachlage zu überschauen. Das ändert sich aber, sobald man aus dem Reiche des Schriftstellers in das des Künstlers, des Komponisten übertritt. Hier steht man in einem anderen Gravitationsfeld, in dem sich zwar die gleichen Kräfte wiederfinden, deren Reichweite aber im künstlerischen Schaffensfelde unbekannt ist. Sie muß in diesem Gebiete erst festgestellt werden. So sieht man etwa im Gebiete der Sinfonie die nordische Komponente überall nur als Formkurve vordringen. In dem Willen zur großen Form steckt der nordische Impuls der Florestanseele — aber gleich schon in den sinfonischen Ecksätzen melden sich die inneren Widerstände. Und dieses von innen Vorbrechende formt nicht aus, es formt als eine irgendwie immer zu verspürende Gegenkraft nicht dem nordischen Willen zur großen Form entsprechend. Das entstehende Gebilde ist nach dem Verhalten der durch- und gegeneinander formenden Kräfte eine Katastrophenform, ein irgendwie tragisches Gebilde. Nirgendwo aber zeichnen sich diese in Schumanns Naturanlage gegründeten Gegensätze schärfer ab als in dem Gesamtbezirke des Liedes. Bewußt durchstößt der Komponist

es von den beiden rassisch-seelischen Gegenpolen seines Wesens aus, um so eine vollständige Entsprechung der Grenzen von Persönlichkeit und Gattung zu erreichen.

Niemals hat Schumanns nordisches Seelentum sich im Liede gewaltiger und tiefsinniger entfalten können, als im Zusammentreffen mit dem Dichter J. von Eichendorff. In den Eichendorff-Gesängen glüht das Vergangenheit und Zukunft aneinanderbindende magische Zeichen auf, in dem Dichter und Musiker — beide Jünger des Beschwörers deutscher Musikvergangenheit Justus Thibaut — rückblickend dem Geiste der Heidelberger Romantik ihre Huldigung darbringen.

Mit einer peinlichen Sorgfalt wahrt Schumann in seinem herrlichen Eichendorff-Zyklus op. 39 den besonderen, dem Dichter angepaßten nordischen Charakter schon in dem Eingangslied „In der Fremde". Die in diesem Liede angewandte kompositorische Technik hat mit dem Festhalten einer klavieristischen Begleitfigur durch das Ganze nur äußerliche Züge gemein. In Wirklichkeit regeneriert Schumann diese von ihm als Kritiker hart getadelte romantische „Manier" durch Wiederaufnahme der barocken Technik der linearen Einstimmigkeit. Die Stilmittel, wie sie Bach und dem Hochbarock zur Verfügung standen, um in dem Bilde der Einstimmigkeit ein scheinpolyphones Gebilde erstehen zu lassen, wendet Schumann hier auch an. Das geschieht aber ersichtlich aus dem Grunde, das nordisch düstere und nordisch karge Bild des Dichters durch die herbe, dünne Scheinpolyphonie des Klaviersatzes stilhaft rein auszudeuten. Das Wort, das er einmal selbst geprägt hat, daß der Komponist ein Gedicht „in seinen kleinsten Zügen in feinerem musikalischen Stoffe" nachwirke, bewahrheitet sich hier in seiner ganzen nordischen Kühle und Strenge.

Dem Eichendorff-Zyklus op. 39 stehen in Hinsicht auf den nordischen Charakter der Komposition die gewaltigen Goethe-Gesänge von 1849 op. 98a besonders nahe. Hier gibt sich Schumann ganz als der große faustische Musiker, als den ihn unsere Zeit — und gar in diesen herrlichen Liedern — schon fast vergessen hat. Wie weit läßt Schumann etwa in „Heiß mich nicht reden, heiß mich schweigen" selbst Schuberts bedeutende zweite Vertonung des gleichen Textes von 1826 hinter sich. Schuberts rezitativischer Sprechgesangsstil, in den das Lied ausmündet, ist sicherlich eine der gewaltigsten Liedaufgipfelungen der Romantik. Aber Schumann hat diese Stilgrenzen in seiner Komposition schon längst überschritten. Seine wundervoll in die Weite schwingende freie Klangrede steht in ihren Absichten voll und ganz zu dem Wollen der Generation von 1813, also zu Wagners Deklamationsstil. Wie vorhin sein Wort von fast Hebbelscher Härte, so trifft hier der Ausspruch, ein Gedicht müsse „in seiner ganzen leibhaftigen Tiefe" in der Musik wiedergegeben werden, wiederum die nordische Gestaltungslage.

Über die jungdeutsche Bewegung bis in das Lager des „poetischen Realismus" wurde Schumann von seinem ungestüm vorwärtsdrängenden, nordischen Formdrang geführt. Und kaum hat er die Grundkräfte des poetischen Realismus erkannt, als er sich ihnen auch schon mit der ganzen Rückhaltlosigkeit seines Wesens dahingab.

Ohne Bedenken gibt er hier seine zurückhaltende lyrische Haltung auf; seine feine, differenzierte Musikalität wandelt sich dabei in ein derb und fest zupackendes Musikantentum, das vor allem in der lapidaren Gleichrhythmik der diesem Werkkreise angehörenden Liedtypen nach Ausdruck ringt. Hier geht es nicht mehr um nordische Tiefe, sondern vor allem um Schlagkraft in Gesängen, deren Hauptkennzeichen eine elementare — man

möchte sagen — „modale" Rhythmik ist: Ein erstes Widerspiel des hämmernden Maschinenzeitalters im deutschen Lied! Die florestanisch vorstürmende Kühnheit hat diese Typen geschaffen, zu denen Schumanns volkstümlichste Gesänge, wie „Wohlauf noch getrunken", „An den Sonnenschein", „Frühlingsfahrt", gehören — die eigentlichen Vorgänger der H. Wolfschen „Reißer" und des modernen Schlagerliedes.

Die den bisher genannten Liedtypen entgegenstehende Welt entschädigt für die natürlich geringere formale Abwechslung durch ein besonderes Maß von Originalität ihres eigenartigsten Formtyps. Er ist wieder in der Naturanlage Schumanns verwurzelt, über die zahlreiche Beobachtungen aus des Meisters Umgebung vorliegen bis zum letzten Krankheitsbericht des Dr. Richarz aus Endenich, der Schumanns „in sich gekehrtes beschauliches Wesen" als ein ihm angeborenes, konstitutionelles Moment hervorhebt. Dieser Ausspruch des Arztes umreißt aber genau die ostische Komponente des Künstlers. In noch viel höherem Maße als etwa einem Hans Thoma war Schumann — hier als Gegenkomponente seiner nordischen Florestan-Haltung — „jene ostische Mystik des Sicheinspinnens" eigen, von der Hans F. K. Günther in seinem Buche „Rasse und Stil" bei dem großen Maler spricht. Das künstlerische, kompositorische Ergebnis dieser mystischen Schau, dieses oft beschriebenen „Starrens" Schumanns ist bei ihm — dem Synästhetikertypus, dem Hören gleich Sehen ist — die musikalische „fixe Idee" in ganz bestimmter Gestalt. Den kompositorischen Vorgang des durch die Mitarbeit des Auges bewirkten Zuwachsens an „plastischen" Elementen in der musikalischen Phantasie, wie in der musikalischen Form, hat Schumann selbst sehr genau und bestimmt beschrieben. Es ist ihm ein normaler Kompositionsprozeß, der aber besonders in dem pathologischen Zustand der letzten Zeit sich bis zu unerträglicher Aufdringlichkeit, bis zur musikalischen Zwangsvorstellung steigern konnte.

Zwischen diesem Extrem und der vorhin gekennzeichneten Normallage des „plastischen" Einfalls liegt jene Erscheinung in der Mitte, der die ostisch beschauliche Eusebiusnatur Eingang in die Schaffenswerkstatt des Komponisten verschaffte. Ich will diese Erscheinung die Technik der festen, starr „konstruktiven" Melodiegestalt nennen, die vor allem als rhythmisch-metrisches Gebilde in ihrem charakteristischen „Umriß" eine unveränderliche Formgröße darstellt. Die innerhalb dieses Umrisses, dieses Rahmens vorgenommenen, inneren Veränderungen dürfen nur soweit gehen, als die äußere Plastik der Melodiegestalt nicht angetastet wird. Beispiele bieten die Werke des mittleren und späten Meisters in Hülle und Fülle. Sehr feinsinnig hat Schumann die Technik der festen Melodiegestalt in Vertonungen von Dichtungen aus Goethes „West-östlichem Divan" oder aus Rückerts „Östlichen Rosen" angewandt, also in einem Bezirk, wo der Genius selbst ahnungsvoll Brücken zu der Urheimat der festen Melodietypen schlägt.

In der Schumann-Literatur ist diese Erscheinung zumeist mit den Augen J. W. von Wasielewsky's gesehen worden, der in seiner Biographie von einer vom Herkömmlichen abweichenden Manier spricht, einen „Grundgedanken in seiner ursprünglichen Gestalt in verschiedenen modulatorischen Positionen kreislaufartig" wiederkehren zu lassen. Wasielewsky, wie denen, die ihm hier nachschrieben, fehlte aber für diese Eigenart jedes tiefere Verständnis, er hielt sie für ein Ergebnis von Schumanns geistvoller Improvisation, und vergleicht die durch sie erzeugte „Monotonie" tadelnd der Lebendigkeit der thematischen Arbeit und der Durchführungstechnik. In der Tat aber gibt es zwischen diesen Erscheinungen keine Beziehungen, sondern nur Trennung. Und wie thematische Arbeit

und Durchführungstechnik nur dem dynamischen Seelentum Schumanns zu verbinden sind, so hat der „Konstruktivismus“ seiner stehenden Melodiegestalten nur Anteil an der ostischen Passivität der Eusebius-Natur.

Jetzt aber wird in dem Gegensatz eines dynamisch-ungebundenen und eines konstruktiv-starren Seelentums der eigentliche Rhythmus der Schumannschen Persönlichkeit offenbar. Gustav Becking hat ihn in seinem Buche „Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle“ S. 206 schon zu bestimmen versucht, als er von Schumann sagte: „Er schöpft seine Seele leer und schürft die Höhle in sich immer weiter und weiter, bis die leere äußere Hülle zusammenbricht. Zu der Hypertrophie des Einbohrens ins Unbewußte tritt die der Selbstausgabe hinzu, die letzte und krampfhafteste Form der romantischen Selbstvernichtung.“ Diese geistvoll knappe Charakteristik aber hat vor allem den rhythmischen Leerlauf der schließlich in sich zusammenhängenden menschlichen und künstlerischen Erscheinung im Auge, während der eigentliche Geschichtsrhythmus der Schumannschen Gestalt in zwiefacher Form verläuft. Florestan überstürmt die epochalen Schranken der Romantik und reißt sie nieder, während Eusebius ein Wesensmerkmal der Romantik — ihr Kleinformatiges — in seinem „Konstruktivismus“ zwar erhält, sich aber bemüht, es in eine überörtliche und überzeitliche Wertigkeit überzuführen. So streben beide „Naturen“ Schumanns, wenn auch auf ganz verschiedenen Wegen, zur Überwindung der Romantik und des Romantischen in sich selbst.

Busonis letzte Verse

(Durch Vermittlung von Herrn Prof. Max Dessoir stellte uns Frau Gerda Busoni dieses noch unveröffentlichte Gedicht zur Verfügung, das nach Busonis Tode auf seinem Schreibtisch gefunden wurde. Das Gedicht blieb unfertig; es ist „nur“ ein menschliches Zeugnis).

Von welcher Ferne auch
Man auf ein Leben
Schaue zurück
Was noch vor Einem liegt
Erscheint als Schwereres
Erscheint als Größeres
Dem eig'nen Blick.

Was sind die fünfzig Jahr
Die ich auf Erden war
Gegen das Künftige
Das unenthüllt?
Es wächst die Dichtigkeit
Der Geist wird breiter breit
Gewinnt an Wichtigkeit;

Was sonst dem Leib fiel zu,
Kommt nun dem Denken zu
In der erworb'nen Ruh.
Es waltet ungestört
Nicht mehr ein halber Wert,
Beherrscht das Sein,
Und bleibt — — allein!

Ferruccio Busoni als Wegbereiter

(Busoni starb vor 10 Jahren, am 27. Juli 1924)

Wer wird sich anmaßen können, den unbekannten Genius immer und richtig zu erkennen? Darum lasse man jeden zu Worte kommen, lasse ihn seine Sprache reden, spare die guten Ratschläge und freue sich des halbgeglückten Ungewöhnlichen mehr, als des geglückten Gesetzmäßigen, denn nur jenes ist hoffnungsvoll, hoffnungslos dagegen dieses.
(Allgemeine Musikzeitung, 1902)

Die Apostel der Neunten Symphonie haben von der Tiefe in der Musik eine besondere und nicht ganz fest umrissene Schätzung. Die Tiefe wird zur Breite, und man trachtet, sie durch Schwere zu erreichen: sie zeigt sich sodann auch in einem Hineindeuten eines zweiten, verborgenen Sinnes, meist eines literarischen. Unter Tiefe des Gefühls dürfte jedoch jeder Freund der Philosophie das Erschöpfende im Gefühle betrachten: das volle Aufgehen in einer Stimmung. Wer mitten in einer echten, großen karnevalischen Situation griesgrämig oder auch nur indifferent herumschleicht, der zeigt sich unfähig, sein Gefühl in die Tiefe zu senken. *(Entwurf einer neuen Ästhetik, 1906)*

Gefühl (in der Tonkunst) fordert aber zwei Gefährten: Geschmack und Stil. Nun trifft man im Leben ebenso selten auf Geschmack, wie auf tiefes, warmes Gefühl, und was den Stil anbelangt, so ist er künstlerisches Gebiet. Was übrig bleibt, ist eine Vorstellung von Gefühl, welches mit Weinerlichkeit und Geschwollenheit bezeichnet werden muß. Und vor allem verlangt man seine deutliche Sichtbarkeit! Seltener und echter ist jenes Gefühl, welches handelt ohne zu reden, und am wertvollsten ein Gefühl, das sich verbirgt. Worum der Laie, der mediokre Künstler sich mühen, ist nur das Gefühl im Kleinen, im Detail, auf kurze Strecken. Gefühl im Großen verwechseln Laie, Halbkünstler, Publikum (und leider auch die Kritik!) mit Mangel an Empfindung. *(Signale, 1909)*

Um über den Virtuosen hinaus zu wollen, muß man zuerst Virtuose sein: was man erzielt, ist ein Plus und nicht ein Anderes. Man sagt: „er ist gottlob kein Virtuose". Man sollte sagen: „er ist nicht nur, er ist mehr als ein Virtuose". *(Signale, 1910)*

Seit früher Kindheit habe ich Bach gespielt und Kontrapunkt geübt. Damals war es mir zu einer Manie geworden, und tatsächlich kommt in jedem meiner Jugendwerke mindestens ein „Fugato" vor. Nun fand ich mich wieder als Kontrapunktiker, wenn auch auf einem für mich durchaus neuen Standpunkt. Die ununterbrochene, versteckte Arbeit der Natur hatte vieles in mir unbewußt gewirkt, und ich wurde unvermuteter Errungenschaften gewahr, die innerlich gereift waren. Von diesen eine der wertvollsten war die durch rücksichtslose Polyphonie sich neu gestaltende Harmonik. *(Pan, 1912)*

Die geschäftlichen Rechte an den eigenen Werken über den Tod hinaus, dreißig Jahre weiter, und nun gar auf eine noch fernere Zukunft hin, sind mir unverständlich. Man gebe dem lebenden genialen Manne Geld, damit er schaffen könne; aber nicht Zinsen seinen Erben.
(Vossische Zeitung, 1913)

Denn das weiß das Publikum nicht und mag es nicht wissen, daß: um ein Kunstwerk zu empfangen, die halbe Arbeit an demselben vom Empfänger selbst verrichtet werden muß.
(Vossische Zeitung, 1913)

Zumal der „Wagnerschen Generation" wollten Text und Musik des Don Giovanni „simpel" und verblaßt erscheinen: das Barock hatte die gebildete Welt für die reinen Linien der Antike stumpf gemacht. *(Zürich, 1917)*

Unter einer „jungen Klassizität" verstehe ich die Meisterung, die Sichtung und Ausbeutung aller Errungenschaften vorausgegangener Experimente: ihre Hineintragung in feste und schöne Formen. Diese Kunst wird alt und neu zugleich sein. Dahin steuern wir — glücklicherweise — bewußt und unbewußt, willig oder mitgerissen.
(Frankfurter Zeitung, Februar 1920)

Nicht minder wichtig ist die Abstreifung des „Sinnlichen" und die Entsagung gegenüber dem Subjektivismus, (der Weg zur Objektivität — das Zurücktreten des Autors gegenüber dem Werke — ein reinigender Weg, ein harter Gang, eine Feuer- und Wasserprobe), die Wiedereroberung der Heiterkeit (Serenitas): nicht die Mundwinkel Beethovens, und auch nicht das „befreiende Lachen" Zarathustras, sondern das Lächeln des Weisen, der Gottheit, und — absolute Musik. Menschliches Empfinden — aber nicht menschliche Angelegenheiten —, und auch dieses in den Maßen des Künstlerischen ausgedrückt. Maße des Künstlerischen bedeuten vor allem: einer Kunst nicht Aufgaben zuerteilen, die außer ihrer Natur liegen (beispielsweise in der Musik: die Beschreibung).
(ebenda)

Man zerstöre darum nicht, man baue auf! Die Zeit stößt dann das Irrige, das Unnötige automatisch ab; automatisch nimmt sie das Gute und Förderliche auf, um es zu behalten. Und das Große und Schöne gedeiht. *(Melos, August 1922)*

(Zusammengestellt von Walter Steinhauer)

Zur Frage der Opernübersetzung

Karl Wörner

Die Veröffentlichung einer neuen Textübertragung von Verdis „Macht des Schicksals" lenkt wieder das Interesse auf das Problem der Opernübersetzung. In Wirklichkeit ist diese neue Übersetzung des Werkes vom Italienischen ins Deutsche von Joh. Chr. Grünbaum aus dem Jahre 1863. Wir erfahren bei der Gelegenheit, daß Georg Göhler, der die Revidierung vornahm, die „Macht des Schicksals" schon 1913 zur Jahrhundertfeier des Geburtstags Verdis in der Hamburger „Neuen Oper" zur Aufführung brachte. Durch den Kriegsausbruch war vorläufig die Ausbreitung des Werkes unterbrochen worden. 1926 erschien dann die Bearbeitung von Franz Werfel, in der die „Macht des Schicksals" Repertoire-Oper aller deutschen Bühnen wurde.

Werfels Übersetzung der „Macht des Schicksals" war eine freie Nachdichtung und von ihm als solche gekennzeichnet worden. Grünbaums Arbeit ist eine Übersetzung im strengen Sinne. Die Revision Göhlers orientierte sich an folgenden Gesichtspunkten: 1. Originalgetreue Übersetzung; 2. natürliche, ungezwungene (dem Leben abgelauschte) Diktion; 3. Gesanglichkeit des Textes.

Ich bringe den Anfang des Werkes im italienischen Original, Werfels Nachdichtung und der Übersetzung von Grünbaum-Göhler:

I. Akt, 1. Szene

Der Marchese: Buona notte, mia figlia.
Addio, diletta. Aperto è ancora quel veron!
Leonora: Oh angoscia!
M: Nulla dice il tuo amor?
Perchè si triste?
L: Padre, Signor.
M: La pura aura da'campi
pace al tuo cor donava,
fuggisti lo straniero di te indegno .....

Werfel (dem Italienischen des F. M. Piava frei nachgedichtet und für die deutsche Opernbühne bearbeitet):

M: Gute Nacht, liebe Tochter!
Du bist heute so seltsam? warum ist denn dein Fenster offen?
L: Ich leb' nicht mehr!
M: Du verbirgst mir dein Herz! Du willst nicht reden!
L: Vater, ich kann nicht.
M: Die Landschaft wird dich heilen,
Wieder wirst du ein Kind sein.
Vergessen hast du diesen niedren Menschen.

Grünbaum-Göhler:

M: Gute Nacht meine Tochter.
Schlaf wohl, Leonora!
Doch warum schließt du nicht die Tür?
L: Oh diese Angst!
M: Weshalb sagst du kein Wort?
Warum so traurig?
L: Vater, vergib.
M: Die Stille der Natur gibt dir die Ruhe wieder,
Du flohst den fremden Mann, der deiner unwert.

Werfels Übertragung hat der Grünbaum-Göhlerschen Übersetzung den Vorrang der poetischeren Gestaltung voraus. Demungeachtet spricht die Fassung von Grünbaum-Göhler unbedingt als eine der zwanglosesten, glücklichsten Übersetzungen Verdischer Opern an. Die Freiheiten, die sich Werfel gestattet, sind zum Teil recht kühn. Ein Beispiel:

II. Akt, No. 6

Student: Ricerco invan la suora e il redutore. Perfidi!
Werfel: Ich habe, Schwester, deine Spur gefunden. Elende!
Göhler: Ich such umsonst die Schwester und den Verführer. Schändliche!

Darüber hinaus hat Werfel die Charaktere einzelner Personen, am einschneidendsten die des Alvaro, frei umgestaltet. Wer sich einmal eingehender mit Verdis musikdramatischem Schaffen befaßt hat, weiß, wie eng sich Verdis Musik in der Charakteristik an die Formung des Textes (an der er regelmäßig engsten Anteil nahm) anlehnt. Die Werfelsche Übertragung der Worte des Alfaro:

Wahnsinn des Schicksals,
ich will dich verlachen.
Mein ist Leonora!
Jetzt will ich an der Sünde
Den Liebesrausch,
den letzten Rausch entfachen!

die in originaler Übersetzung folgendermaßen heißen:

Grausames Schicksal,
wie hältst du mich zum Narren!
Noch lebt Leonora,
Und jetzt finde ich sie wieder,
da ich vergoß
das Blut ihres Bruders.

sind naturgemäß Entstellungen des musikalischen Ausdrucks, die in gar keiner Weise gestattet werden können. Unsere Zeit, die Treue am Original als Grundforderung über jede künstlerische Ausübung schreibt, wird der Übersetzung Grünbaum-Göhlers den Vorzug geben.

Das Problem der Übersetzungen Mozartscher Opern wird durch die Arbeiten Siegfried Anheißers einer Lösung nähergeführt. Als Resultat siebenjähriger Studien veröffentlichte Anheißer 1930 eine Übersetzung von „Il re pastore". Übersetzungsarbeiten an Offenbach („Madame Favart"), Shakespeare („Cymbelin", zweite Fassung), Teile aus „Finta Giardiniera" waren vorausgegangen. Auf „Il re pastore" folgte eine Übersetzung von „Figaros Hochzeit", die vor kurzem in einer Reichsaufführung des Werkes in der „Stunde der Nation" auf alle deutchen Sender übertragen wurde. Publizistisch hat Anheißer seine Erfahrungen und Grundsätze vor allem in den Vorworten der Klavierauszüge zu „Il re pastore" (Verlag des Westdeutschen Rundfunks, Köln), zu „Figaros Hochzeit" (Programmdienst für den deutschen Rundfunk, Berlin-Charlottenburg) und in einem Artikel in der „Musik" XXIV (Oktober 1931) niedergelegt.

Die erste grundlegende Neuheit der „Figaro"-Übersetzung Anheißers: Wiederherstellung der Rezitative in ihren ursprünglichen freien Rhythmen des Originals, die von den früheren Übersetzern in Prosa aufgelöst worden waren. Die Rhythmen und die Melodielinien Mozarts sind dadurch wieder sinngemäß geworden.

Das erste Rezitativ heißt z. B. im Original:

Susanna: Cosa stai misurando, caro il mio Figaretto?
Figaro: Io guardo se quel letto, che ci destina il conte farà buona figura in questo loco.
S: In questa stanza . .?
F: Certo, a noi la cede generoso il padrone.
S: Io per me te la dono.

in der Übersetzung Levis:

S: Sag, was hast du da zu messen, mein lieber Figaro?
F: Ich untersuche, ob das Bett, das der Graf uns geschenkt hat, sich an dieser Stelle gut ausnehmen wird.
S: In diesem Zimmer?
F: Gewiß, der gnädige Herr räumt es uns großmütig ein.
S: Ich bedanke mich dafür.

bei Anheißer:

S: Lieber Figaro, sag doch, wozu brauchst du die Elle?
F: Ich wollte nur mal sehen, ob sich an dieser Wand hier das Bett, das uns der Graf schenkt, auch gut ausnimmt.
S: In diesem Zimmer?
F: Freilich, der Graf erlaubt uns, es fortan zu bewohnen.
S: Er solls ruhig behalten.

Die zweite Umgestaltung gilt dem Satzakzent. Im italienischen Original liegt der Hauptton auf einem Wort. Anheißers Übersetzung will den Satzakzent im Deutschen

auf die betreffende Stelle des italienischen Originals führen. Als Schulbeispiel hierfür kann der Anfang der zweiten Arie der Gräfin genommen werden.

E Susanna non vien!
Son ansiosa
Di saper come il Conte
Accolse la proposta.
Alquanto ardite
Il progretto mi par.

Alte Übersetzung mit falscher Betonung:

Und Susanne kommt nicht!
Ach! Was heißt das?
Wüßt ich nur, wie mein Gatte
Den Antrag aufgenommen.
Kühn erscheint es immer,
Was ich heut wagen will.

Neue Übersetzung: melodischer Akzent und Satzakzent decken sich:

Wo Susanne nur bleibt!
Gerne wüßt ich,
Was der Graf zu dem Vorschlag
Susannas wohl gesagt hat.
Etwas gefährlich
Scheint der Plan mir zu sein.

Natürliche Betonung mit deutschem Satzakzent:

Und Susanne kommt nicht!
Ich bin ängstlich!
Wüßt ich nur, wie mein Gatte
Den Antrag aufgenommen.
Kühn erscheint es immer,
Was ich heut wagen will.

Das Problem der Opernübersetzung schließt in seinen Hauptzügen grundsätzlich allgemeine und spezielle Fragen in sich ein. Zu der allgemeinen Fragestellung gehört z. B. die Entscheidung: wörtliche Übertragung oder freie Nachdichtung? Zur speziellen: Herausarbeitung des besonderen Werkcharakters, etwa stilistische Angleichungen an die Eigenheiten des Originals. Beiden Fragekreisen ist durch die hier gewürdigten Übersetzungen in den jeweiligen Anforderungen gerecht geworden.

Junge finnische Komponisten

Nikolaï Lopatnikoff

Über finnische Musik schreiben und nicht gleich den Namen Sibelius nennen, ist bis vor kurzem noch ein ziemlich unfruchtbares Unterfangen gewesen. Sibelius beherrschte die Arena der finnischen Musik so voll und ganz, daß seine Umgebung eine Zeit lang zu bloßem Trabantentum verurteilt schien und so gut wie kein Eigenleben führte, — er galt als ihr alleiniger Repräsentant. Sibelius' Stellung innerhalb der finnischen Musik ist seit jeher unangefochten. Sie ist etwa die gleiche, die Richard Strauß innerhalb der deutschen Musik einnimmt. Daran hat sich auch bis heute nichts geändert, — sein Werk und seine Person haben bereits historische Bedeutung angenommen.

Aber wenn etwa bis 1920 seine Persönlichkeit alles in ihren Bann zog und er als der gewissermaßen nationale Romantiker einen entscheidenden und erdrückenden Einfluß auf seine komponierende Umwelt ausübte, — so hat dieser Einfluß etwa von diesem Zeitpunkt an der stärkeren Gewalt des Einbruchs der neuen Stilbestrebungen auch in Finnland weichen müssen.

Die jungen Finnen achten und ehren ihren Meister, aber sie suchen seit einem Jahrzehnt ihre eignen Wege zu gehen, und es ist besser so für sie.

So finden wir in Finnland eine Generation von 30- bis 40-jährigen, die den Anschluß an die Bestrebungen neuen Musikgestaltens sucht und sich willig von einer Sibelius nahen Romantik entfernt hat. Bei der Untersuchung, welche von den europäischen Richtungen, die sich im Laufe der Zeit gewissermaßen als „Schulen" legitimiert haben, hier Fuß gefaßt haben, kommt man zu ebenso interessanten wie unerwarteten Ergebnissen.

Der Kontakt mit den mittel- und westeuropäischen Tendenzen war in Finnland durch verschiedene rein äußerliche Tatsachen bestimmt. Die geographische Abgeschlossenheit, die für finnische Verhältnisse besonders hohen Materialkosten für Aufführung oder auch nur Anschaffung ausländischer neuer Musik, und verschiedene andere Umstände brachten es mit sich, daß das Eindringen und Bekanntwerden neuer Musik in Finnland einen rein zufälligen Charakter trug.

Die jungen Musiker, beseelt vom Wunsche, sich vom Prozeß der Musikumordnung nicht auszuschließen, waren darauf angewiesen, selbst ins Ausland zu gehen. Dort nahmen sie, während ihrer kurzen Studienaufenthalte, in ihrer inneren Bereitschaft für das Neue die Tendenzen der um jene Zeit dort herrschenden Strömungen willig auf. Bei einigen von ihnen haben diese Eindrücke einen bleibenden Einfluß gewonnen und ihren Stempel auf ihr gesamtes weiteres Schaffen gedrückt. Überraschend ist, daß bei keinem dieser vorwärtsstrebenden Menschen eine nationale Note in ihrer Musik bis jetzt mitzuschwingen scheint. Ihre Ausdrucksweise birgt nichts in sich, was etwa durch herbe Verschlossenheit, harte Lyrik — Elemente, welche gerade die Sibeliussche Kunst zu einer finnisch-nationalen stempeln — auf eine enge Verbundenheit mit ihrem heimatlichen Boden hinweisen könnte. Im Gegenteil, man ist überrascht, bei einer großen Anzahl von ihnen eine besondere Vorliebe für äußeren Glanz und Schliff der Faktur vorzufinden, eine den meisten von ihnen eigene äußerst farbige, auf Effekt sorgsam bedachte Instrumentierungskunst zu konstatieren. Überhaupt ist die Bevorzugung des Orchesters bei allen jungen Finnen unverkennbar. Auch hier sind es zum Teil äußerliche Gründe, die sie zu diesem Schaffenszweig gewiesen haben. Es ist ungefähr eine Parallele zu der Nachkriegssituation des musikalischen Mitteleuropa, eine Parallele, welche je nach den verschiedenen Gegebenheiten auch zu den entsprechenden, in diesem Falle gerade entgegengesetzten Resultaten geführt hat. Während nach Kriegsende der Mangel an praktischen Aufführungsmöglichkeiten für Orchester die jungen Deutschen z. B. aufs Gebiet der Kammermusik lenkte und diesen Musikzweig bald zu besonderer Blüte brachte, so sahen die jungen Finnen bei ihrem praktischen Eintritt in das Musikleben Finnlands, der sich in seiner vollen Bedeutung einige Jahre später ereignete, ihre einzige reale Chance auf dem Gebiet der Orchestermusik. Denn im Helsingforser Rundfunk und seinem Orchester haben die jungen Finnen ein Instrument gefunden, welches ihnen dank des vorwärtsgerichteten Blickes seines Lei-

ters, des Musikwissenschaftlers von Rang Toivo Haapanen, den Verhältnissen entsprechend willig zur Verfügung steht.

Dagegen gibt es in Finnland keine einzige Quartettvereinigung z. B., welche in der Öffentlichkeit regelmäßig, oder auch nur sporadisch in Erscheinung treten würde*) und so zur Schaffung von Kammermusik anspornen könnte. Dieser Tatbestand hat sicherlich nicht zum geringeren Teil dazu beigetragen, daß die jungen Komponisten das Hauptgewicht ihres Schaffens aufs Gebiet der Orchestermusik gelegt haben.

Da ist z.B. der junge Uuno Klami, dessen Schaffen in der Hauptsache Orchesterwerke umfaßt. Was früher über die Vorliebe einiger jungen Finnen für einen farbigen, üppigen Orchesterstil gesagt wurde, gilt in besonderem Maße für ihn. Er hat einige Zeit in Paris bei Florent Schmitt studiert und sich dort den ihm von Hause aus wohl artfremden Eindrücken Ravels und zum Teil auch den des frühen und mittleren Strawinsky verschrieben. Seine Werke, die auch finnische nationale Elemente verwenden, wie etwa seine Karelische Rhapsodie oder seine Kaleva-Suite, verraten die Hand eines gewiegten Könners und Beherrschers der impressionistischen Orchestertechnik. Leider scheint er bis jetzt sich allzusehr dem rein äußerlichen Glanz und seiner Vorliebe für den bloßen Orchestereffekt hinzugeben, zum Nachteil einer inneren musikalischen Entwicklung. So ist der Gegensatz zwischen der eigentlichen Substanz seiner Musik und ihrer äußeren Einkleidung noch recht bedeutend. Da jedoch sein großes Talent außer Frage steht, so ist zu hoffen, daß er bei Erlangung größerer Reife sich mehr dem Wesentlichen zuwenden und eine Vertiefung seiner bis jetzt leicht an der Oberfläche plätschernden Musik erstreben wird. Dann dürfte er die Hoffnungen erfüllen, die man jetzt in Finnland auf ihn setzt.

In vollkommenem Gegensatz zu Klamis Musik steht die von Aare Merikanto. Hier finden wir einen Gestalter von Charakter und konzessionsloser Konsequenz, der seinen Werken den Stempel einer eigenartigen und starken Persönlichkeit aufzudrücken verstanden hat. Der Katalog seiner Werke umfaßt eine Oper, Orchestermusik, Konzerte für verschiedene Soloinstrumente und Orchester, Kammermusik in verschiedener Besetzung. Vieles, ja das meiste davon, harrt noch der Aufführung, da ihm die recht radikale Haltung seiner Musik den Zutritt auch zu dem sonst fortschrittlich gerichteten Rundfunk erschwert. Merikanto war einst Schüler von Reger, studierte hernach kurze Zeit noch in Moskau und ist zu einer wirklich souveränen Beherrschung der Kompositionstechnik gelangt, welche es ihm gestattet mit meisterhafter Ökonomie an Mitteln seine Ideen auszudrücken. Greift man nur einige seiner Werke heraus, etwa das 1925 beim Preisausschreiben des Schott-Verlags preisgekrönte Concertino für Violine, Klarinette, Horn und Streichsextett, oder das letzte seiner drei Violinkonzerte, so fällt sofort eine gewisse Askese und Reinheit in der Expression, die straffe Haltung und der Charakter dieser Musik auf. Hier könnte man im Gegensatz zu Klami von einer mitteleuropäischen Orientierung dieser Musik sprechen. Sicherlich sind in ihr mitunter Schönbergsche Tendenzen spürbar, wiewohl sie auch zu anderen Ergebnissen geführt haben. Merikantos Musik sollte man sich außerhalb Finnlands annehmen, — sie ist die Sprache einer interessanten Persönlichkeit.

Eine Mittelstellung etwa zwischen Klami und Merikanto nimmt Sulho Ranta ein. Dieser junge Komponist, der sich nach seinen Studien in Helsingfors noch kurze Zeit in Wien und Paris aufgehalten hatte, hat bereits eine Reihe von Entwicklungs-

*) eine Ausnahme bildet in letzter Zeit das junge Sibelius-Quartett.

phasen hinter sich. Nach ersten expressionistischen Versuchen hat er mit der gleichen Bereitschaft, nur um von der Tradition loszukommen, Eindrücke des Impressionismus, Jazz in sich verarbeitet, um letzten Endes am Neoklassizismus einen Halt zu finden. Auch er hat nach kammermusikalischen Anfängen sich immer mehr orchestralen Werken zugewandt, unter welchen sich einige befinden, die auf eine vorübergehende Pflege von Programmusik hindeuten (u. a. eine „Sinfonia programmatica“, zu welcher ihn Episoden aus dem griechischen Mythos die Anregung gegeben haben). Wenn auch den meisten seiner Werke die Merkmale eines Suchens und noch nicht Sichfindens anhaften, so sind sie Erzeugnisse eines Talents, dessen Möglichkeiten noch offen sind, und welches jede günstige Entwicklungsmöglichkeit in sich birgt. Seine letzten Werke, unter denen einer „Sinfonia piccola“ besondere Bedeutung zukommt, stellen seinem weiteren Schaffen eine besonders günstige Prognose. Ranta, welcher neben seiner kompositorischen Arbeit auch musikschriftstellerisch tätig ist, hat eine knappe Geschichte der Musik in finnischer Sprache veröffentlicht, die auch die Probleme des modernen Musikschaffens eingehend und individuell beleuchtet.

Es ist schwer einen vollen Überblick über die jüngere finnische Produktion zu gewinnen, denn in Ermangelung eines Verlages, der sich ihrer angenommen hätte, ist man nur auf das Studium der nicht immer leicht zugänglichen Manuskripte angewiesen. Um die Liste der Namen derer zu vervollständigen, welche als die hervorspringenden Talente angesehen werden können, seien noch Väinö Raitio und Eino Linnala genannt. Ersterer hat in Rußland studiert und zahlreiche Orchesterwerke geschaffen, deren franco-russischer Einschlag für sein gesamtes künstlerisches Werk symptomatisch ist. Seine Bevorzugung eines besonders großen und anspruchsvollen Orchesterapparats sowie andere spezifische Merkmale dürften darauf hinweisen, daß in seinem Schaffen Elemente von Scriabinschen Tendenzen sich nach Finnland verpflanzt zu haben scheinen. Das letzte Werk Raitos ist eine große abendfüllende Oper „Prinzessa Cecilia“.

Linnala ist hier vornehmlich als Komponist einer Symphonie und verschiedener Chorkompositionen günstig hervorgetreten.

Sie alle, die zwar ein gemeinsames Ziel, die Loslösung von der Tradition, den Anschluß an das Neuland vor Augen haben, suchen dieses Ziel auf getrennten Wegen zu erreichen. Von der Einheitlichkeit einer jung-finnischen Schule kann nicht gesprochen werden, dazu sind eben die Tendenzen ihrer Vertreter noch zu bunt und verschieden. Die meisten von ihnen waren in ihren Anfängen durch die Gemeinsamkeit der Schule des maßgebenden Erziehers der gesamten jüngeren finnischen Musikergeneration, Erkki Melartin, verbunden. Dieser, neben Sibelius bedeutendste Vertreter der älteren finnischen Komponisten, seinem Wesen nach Kosmopolit, vertritt in seinem umfangreichen Schaffen (an 200 Opuszahlen, darunter 7 Symphonien) mit innerster Überzeugung die verschiedensten, ja manchmal sich bekämpfenden Stilrichtungen. Vielleicht liegt in dieser Seite seines Wesens auch die Ursache für die Verschiedenheit der Bestrebungen der jüngeren Generation. Vielleicht ist aber dieses Nebeneinander von Romantik, Neo-Klassizismus, Impressionismus und linearer Polyphonie typisch für sie. Daß die jüngere Komponistengeneration jedenfalls dafür bürgt, daß die finnische Musik in der Zukunft sich nicht nur mit dem Namen Sibelius identifizieren wird, daran dürfte bei der Anzahl ihrer wirklichen Talente kaum zu zweifeln sein.

Blick in Zeitschriften

Programmpolitik

Die musikalischen Programme des vergangenen Jahres waren so sehr von den Klassikern beherrscht, daß man hätte denken können, in den Opernhäusern und Konzertsälen wäre eine ewige Klassikerfeier ausgebrochen. Diese für die lebenden Tonsetzer so erschreckende Stagnation bewirkte aber bald, daß sich ein wahrer Chor von Hilferufen aus tiefster Seele vernehmen ließ: „Spielt junge Musik! — Hört eure Zeitgenossen!". Daneben begannen in den Ankündigungen der Veranstalter allmählich auch wieder mehr Namen aufzutauchen, deren Träger noch nicht (oder noch nicht ganz) gestorben sind. Und jetzt sieht es sogar so aus, als ob wir in den nächsten Monaten einen bunten Reigen zeitgenössischer Werke erleben würden. Aber es sieht leider auch ganz so aus, als ob wir damit nicht die Heraufkunft der schöpferischen Jugend erleben würden, sondern eher eine Restauration der Greise, verbunden mit einer Demonstration der ewig Unmündigen. In den zahlreichen Ankündigungen begegnet man Werken, die 1908 oder 1912 geschrieben, nach einigen wenigen Aufführungen bereits vor dem Kriege still in der Versenkung verschwunden waren, und die im Jahre 1934 ihre laute Auferstehung feiern sollen. Man begegnet aber auch den schwächlichen Produkten einer furchtsamen akademischen Jugend, die uns die Ergebnisse ihrer Kontrapunktstudien als göttliche Eingebungen aufreden möchten, — musikalische Frömmler, die ihre künstlerische Impotenz mit rechtgläubigem Augenaufschlag zu Johann Seb. Bach wettmachen wollen. — Immer und überall ist das organisierte Muckertum, häufig unterstützt von dem geistig beschränkten Teil der Fachkritik, bereit, alles Alte besser zu finden als alles Neue. Der Kampf gegen diese Front, die immer einen gewissen geistigen Mittelstand hinter sich haben wird, ist ein heroischer. — Wir brauchen Werke, welche originale Gedanken in originaler Form darstellen und deshalb geeignet sind, dem großen Erbe der Vergangenheit den echten Beitrag der Gegenwart hinzuzufügen!

(Werner Egk in „Völkische Kultur", Juni 1934.)

Tonschaffen und Volksgemeinschaft

Es wäre das verhängnisvollste Mißverstehen des vom Führer Gewollten, wenn man nun der Kunst als solcher vorzuschreiben wagte, sie solle ihr Gesamtniveau auf einen „mittleren Massengeist" heruntersenken; eine Kulturkatastrophe von kaum erlebtem Ausmaß müßte die Folge sein und gerade eine „Entdeutschung" im Sinne der flotten Populargefälligkeit, die am allerwenigsten der Sinn der nationalsozialistischen Neugestaltung unseres Lebens sein kann; denn diese hat vor allem der französische Rationalismus von 1750 gepredigt und im Deutschland von Harrer, Doles, Tag und Homilius weitgehend durchgesetzt. Der Schade war nicht, daß es 1919—33 schwerverständliche Tonsetzer in Deutschland gab, so daß heute um jeden Preis leichtverständlich (bequem-banal!) komponiert werden müßte; sondern der Schade war, daß Wesensfremdes uns als „deutsch" aufgeredet werden sollte. Der Kampf gegen die Meister der deutschen Romantik (der für junge Schaffende von 1920 z. T. eine subjektiv berechtigte Notwehr gegen ein sie erdrückendes Erbe gewesen ist) wurde deshalb gern gesehen, weil damit zugleich der Unterscheidungsinstinkt für „artgemäße" und „fremdblütige" Ausdrucksweise der Musik geschwächt werden konnte. Nun schütze man uns vor neuen Orakeln, wie „nach dem Umschwunge" in Deutschland komponiert werden müsse. Was deutsch sei, wie deutsche Art des Schaffens, das werde nicht den schöpferisch Begnadeten vorgeschrieben, sondern das versuche man aus der Tatsächlichkeit deutscher Meisterschaft (auch unserer Tage!) abzulesen. Es gibt nicht nur politisches, sondern auch menschlich-künstlerisches Führertum; seine Bewährung zeigt sich nicht in der Marktgängigkeit auf Plätzen und Gassen, sondern in der zu schützenden, einsamen Stille der heiligen Haine. Für ihren Tagesbedarf an Volks- und Marschliedern und an Unterhaltungsmusik, die wir in ihrer Notwendigkeit gewiß nicht gering einschätzen wollen, sorgt die weiteste deutsche Öffentlichkeit von sich aus — diese Sparten des Musiklebens setzen sich von selbst durch. Schutz und Hilfe jedoch braucht wegen ihrer zarten Artung die hohe Kunst — keine Luxusblüte bevorzugter Reicher und verzärtelter Kenner, sondern priesterliche Brunnenstube der Gottgeheimnisse unseres Volkstums. Wir wären doch Narren, wollten wir uns die Hochwaldgipfel unserer Schaffensmöglichkeiten abrasieren lassen durch eine falsche Auffassung von dem, was uns heute nottut als neuer Volksgemeinschaft. Nicht die Meister sollen in die Kniebeuge gehen, sondern die Geführten sollen die Knie beugen vor dem Göttlichen, das auszusprechen die deutschen Meister auch unserer Zeit und Zukunft verdammt und gesegnet sind!

(Hans Joachim Moser in der „Deutschen Musikzeitung", 29. Mai 1934.)

Tonkunst im neuen Reich

Es wird meines Erachtens eine der wichtigsten Kunsttaten des Nationalsozialismus sein, zu erkennen, daß die Jugendmusikbewegung nicht seine Feindin, sondern seine Wegbereiterin ist; daß vieles von dem, was er auf musikalischem Gebiete will, in ihr schon vorgebildet liegt. Diejenigen, die in der Jugendmusikbewegung verkappten Marxismus wittern, werfen ihr vor, sie habe den untermenschlich gerichteten Kollektivismus asiatischer Prägung gefördert. So sicher das übertrieben ist, so kann man sich doch erklären, woher dieser Vorwurf stammt. In dem Bestreben nämlich, ungerechtfertigte Vorrechte gewisser Klassen zu brechen, hat man tatsächlich den Anschein erweckt, als wolle man sich nun ganz besonders an bestimmte andere Klassen wenden, was natürlich ebenso falsch war. In Wirklichkeit bedeutete das Streben vom Individualismus weg natürlich nicht eine Hinwendung zum Kollektivismus der Masse, sondern zu völkischer Gebundenheit. Wer das mißbilligt, der müßte auch dem Nationalsozialismus den Vorwurf machen, er erstrebe „kollek-

tivistische Geisteshaltung". Oder glaubt man im Ernst, der Nationalsozialismus könne auf allen Gebieten eine dem Ganzen verpflichtete Haltung fordern, nur gerade auf dem Gebiete der Musik könne er alles, was zwischen 1914 und 1933 geschah, mit einer Handbewegung zur Seite schieben und fröhlich an den zu nichts verpflichtenden, übersteigerten Individualismus der Vorkriegszeit wieder anknüpfen? Ebenso feste Fäden spannen sich zwischen Jugendmusikbewegung und Nationalsozialismus in dem, was man „Hinwendung zur Laienmusik" nennen kann. Gegen die Jugendmusikbewegung wurde und wird oft der Vorwurf des Dilettantismus gerichtet. Was ist es mit dem Dilettantismus? Seine Grundlage war die Erkenntnis, daß zwischen dem Musikausübenden und dem Musikempfangenden eine ständig sich verbreiternde Kluft entstanden war; sein Streben ging dahin, diese Kluft auszufüllen, indem er den einzelnen wieder zu eigner Beschäftigung mit der Musik anleitete. Nicht also um den Künstler überflüssig zu machen, sondern um ihn wieder wahrhaft notwendig zu machen, indem man ihm und seiner Leistung wirkliches Verständnis errang. Ganz abwegig ist diese Furcht, die Laienmusik werde unser eigentliches, großes Musikleben töten. Nur soll, genau so wie das Theater, die öffentliche Musikpflege von jenem Geiste des Betriebes und der gesellschaftlichen Angelegenheit erlöst werden, der ihr doch unbestreitbar weithin das Gepräge gab. Der Konzertsaal, die Opernbühne sollen im Dritten Reich wieder Ort der Gemeinschaft und der Weihe sein. Was für Musik soll nun aber am Orte der Gemeinschaft und der Weihe ertönen? Da herrscht auch noch lebhafter Kampf der Meinungen. Der eine „lehnt die Romantik ab", der andere den „Historizismus", der dritte möchte eine „volksverbundene neue Kunst" am liebsten aus dem Ärmel schütteln. Bedauerlich ist vor allem der künstlich geschaffene Gegensatz zwischen den angeblichen „Ablehnern der Romantik" und den Schildhaltern der Großmeister des 19. Jahrhunderts. Denn künstlich ist er nach meiner Meinung. Was am 19. Jahrhundert abgelehnt wird, ist lediglich jene Entwicklung, der die immer feinere Zerfaserung des höchst persönlichen Seelenlebens mit all seinen belanglosen Nichtigkeiten je länger je mehr der einzige Zweck des Kunstwerks wurde, der jegliche verpflichtende Haltung gegenüber der Volksgesamtheit fehlte. Es ist nun allerdings schwer vorstellbar, daß der Nationalsozialismus, der auf allen Gebieten des Geisteslebens des Liberalismus ablehnt, auf dem Gebiet der Musik ausgerechnet das Jahrhundert des Liberalismus als unser größtes ansehen sollte. Man k a n n einfach auch in der Musik nicht an der Tatsache vorbeigehen, daß, im Ganzen betrachtet, in ihrer seelischen Gesamthaltung das 16., 17., 18. Jahrhundert gesunder, kraftvoller, deutscher gewesen ist als das 19. mit seinen so vielfachen Verfallserscheinungen. Die Jugend empfindet unbewußt die Verwandtschaft der älteren Musik mit der „großen Gesundheit", die sie selber sucht.

(Richard Eichenauer in den „Nationalsozialistischen Monatsheften", Nr. 43.)

Pfitzner und die Jungen

Was heute in der jungen deutschen Musikbewegung ans Licht und die Werke schaffen will, die dem gewandelten Lebensgefühl entsprechen, das steht Pfitzners Kunst — es mag dies ruhig zugestanden werden, weil es der Größe des Komponisten Pfitzner nichts nimmt — im Grunde so fremd gegenüber, daß diese Jugend am liebsten allen Zusammenhang und damit alle Förderung, die sie von diesem unmittelbaren Vorgänger erfahren könnte, leugnen möchte. Nun ist freilich der Wesensunterschied von Pfitzners verehrtesten Meistern und den Vorbildern der Jungen groß genug. Pfitzner lebt und webt in der Welt Beethovens, mit dem die titanische einzelne Seele zum erstenmal in der deutschen Musik die Gemeinschaftsbindungen durchbrach, die noch für Haydn und Mozart gegolten hatten; er lebt im Liede Schumanns, dem Sange der einzeln einsamen Seele, in der Phantasiewelt Marschners und Webers, im üppigen Klangrausch Wagners, dessen Weltleidstimmung und Erlösungsbedürftigkeit sich an Schopenhauers Pessimismus entfaltete. Die Jungen haben an Bach und der vorbachischen Musik ihre stärkste Begegnung, sie wollen weniger ihr nur persönliches Empfinden ausdrücken als das der Gemeinschaft, in der sie sich erleben, sie wollen nicht mehr die verschwebende Seelenmusik, sondern die gebundene, von festem Bau und strenger Architektur, sie wollen nicht mehr erlöst sein, sie sind keine Pessimisten mehr, sondern Zukunftsgläubige. Es läßt sich aber noch mehr sagen. Wenn alle romantische Musik mit zunehmender Reife in die Gefahr kommt, sich wesenlos zu verflüchtigen und den Menschen zu vereinsamen, so ist alle klassisch architektonische Musik in Gefahr, mit ihrem Bauwillen, ihrer Bindung der einzelnen Stimmen, in der leeren Organisation zu erstarren. Darum bleiben beide Stile, wie das Ein- und Ausatmen des lebendigen Organismus, im Lauf der künstlerischen Epochen und der geschichtlichen Entfaltung der Nationalkulturen immer aufeinander angewiesen.

(Conrad Wandrey in „Völkische Kultur", Mai 1934.)

Hans Pfitzner wehrt sich

Seit einer ganz bestimmten Zeit, nämlich seit dem in weiteren Kreisen Bekanntwerden des „Palestrina", herrscht in den Zeitungen eine Darstellung meines Schaffens und ein Bild von mir, als Künstler, ausgedrückt in den Schlagworten: musikalische Askese, linear, herb, spröde, schwer zugänglich, eigenwillig usw. Diese Schlagworte kehren mit einer mathematischen Gewißheit in jedem Zeitungsartikel wieder. In allererster Reihe gehört Herr Conrad Wandrey zu den Verbreitern dieser Brandmarkung, wie ich sie nachgerade nennen möchte. Gerade weil seine Publikationen über mich als „gutgemeint", als verständnisvoll und tief eindringend gelten, schaden sie mir mit ihrer falschen und verzerrenden Beurteilung so außerordentlich. Ich komme mir in seiner Darstellung schon vor wie das Eichendorffsche Gespenst „Der Nachtwanderer", der sich scharrend sein eigenes Grab gräbt. Bei Gott, wenn ich so einen Artikel lese, so steigt es aus den Zeilen

wie Leichengeruch und Moderduft herauf und breitet um mein Schaffen eine Atmosphäre von Abschluß, Hoffnungslosigkeit, Tod und Vergänglichkeit. Endziel: ich darf keinen Erfolg haben, sonst bin ich nicht der romantische Todeskandidat. So kommt es auch, daß trotz aller Gepriesenheit in Zeitungen, Zeitschriften und Essays ich in Deutschland in einer Weise in die Ecke gestellt werde, die so weit geht, daß ich, der ich in diesem Monat meinen 65. Geburtstag erlebt habe, bei keiner der vielen Festwochen in Deutschland zu Wort gekommen bin, auch in der Dresdener Festwoche nicht. — Zum Schluß möchte ich noch eingehen auf das, was Herr Wandrey von dem Verhältnis sagt, das die deutsche Jugend zu mir hat oder ich zu ihr nach seiner Ansicht habe. Die „junge deutsche Musikbewegung" stehe meiner Kunst „im Grunde so fremd gegenüber, daß diese Jugend am liebsten allen Zusammenhang und damit alle Förderung, die sie von diesem unmittelbaren Vorgänger erfahren könnte, leugnen möchte". Herr Wandrey würde diesen Satz nicht geschrieben haben, wenn er wüßte, wie anders die Jungen, wenigstens die, auf die es ankommt, zu mir und meiner Kunst stehen. Alle die, die gerade ein wertvolles und beständiges Neue wollen, ohne die Brücken zu den alten Göttern abzubrechen. (Hans Pfitzner in „Die Musik", Juli 1934)

Um das Wiesbadener Tonkünstlerfest

Beide Begriffe, der des Volkes und der der Musik, schließen zahlreiche Abstufungen in sich. Die Ziehharmonika kann helfen, den Menschen gut und glücklich zu machen, und die Missa solemnis kann es auch. Aber nicht beide bei derselben Person. Hier kommt es jetzt darauf an, nicht in bester Absicht etwas Verkehrtes zu tun. In einer rheinischen Stadt hat man beim vergangenen Osterfest durch Vermittlung der Organisation „Kraft durch Freude" Scharen von Arbeitern in eine Aufführung der „Matthäus-Passion" geführt. Es ist möglich, daß der eine oder der andere darunter gewesen ist, dem zum Bewußtsein kam, daß ein großes, gewaltiges Kunstgeschehen sich vor ihm vollzog; die Mehrzahl der Zuhörer aber war ratlos und gelangweilt. Jedenfalls packten die Zuhörer im Laufe des zweiten Teiles ihre Butterbrote aus und genossen so den Rest der Passion als Unterhaltungsmusik zum Abendessen. — Alle, die sich für das Volk und seine Aufwärtsentwicklung einsetzen, hören es nicht gern, daß dieses Volk eigentlich gar kein wirkliches Bedürfnis nach echter Kunst hat. Und doch ist es so, und es ist ganz falsch, den Kopf in den Sand zu stecken. — Musik aber, soviel auch auf Märschen und bei Versammlungen gesungen und gespielt wird, Musik ist eine Kunst, die überhaupt nur dem nahe tritt, der den Segen der Einsamkeit kennt, der dazu erzogen ist, in sich selbst hineinzuhorchen.

(Peter Raabe in seinem Wiesbadener Vortrag „Die Musik im Dritten Reich", 7. Juni 1934.)

In erster Linie ist auffallend, daß sich in das Programm mancherlei Werke eingeschlichen haben, die nicht über das Tristan-Erlebnis und über das Strauß-Epigonentum hinausragen. Diese ausgesprochenen Vertreter einer vorkriegsmäßigen Stilperiode haben als künstlerische Mitläufer wenig oder gar nichts auf einem Musikfest zu suchen, das ebenso wie der Nationalsozialismus der Zukunft, aber nicht der Vergangenheit dienen sollte. Es wäre zu wünschen, daß der Musikausschuß des ADMV sich etwas bewußter auf seine Pflichten der Zukunft gegenüber besinnt und nicht nur Richard Strauß als Bewertungsmaßstab bei der Auswahl betrachtet.

(Fritz Stege in der „Zeitschrift für Musik", Juli 1934)

Allerlei neue Richtlinien

Die Musikwissenschaft darf sich nicht nur der höheren Musik zuwenden, sondern sie muß „dem einfachen Mann aufs Maul sehen", von ihm lernen und ihm arbeiten helfen. Darüberhinaus muß der neue Wissenschaftler in jeder Hinsicht zur lebendigen Praxis ein anderes Verhältnis gewinnen als bisher. Wissenschaft soll eben nicht nur unbeteiligt beschreiben, sondern sie soll klären, was deutschen Wesens in der Kunst und im geschichtlichen Leben ist. Darum muß der Student der Musikwissenschaften zum Musikleben ein aktives Verhältnis haben und mit dem Studenten der Musikhochschule zusammenarbeiten können. Von hier aus wird ihm klarer als bisher werden, daß deutsche Wissenschaft um des Volkes willen da ist; daß daher der deutsche Geschichtsforscher auf die Erforschung der deutschen Vorgeschichte das Hauptgewicht legen muß. Ohne grundsätzliche Klärung der hier vorliegenden Fragen wird es nicht möglich sein, die alte Geschichtsauffassung vom „ex oriente lux", die unser Volk bisher beherrschte, zu überwinden und so für die Erkenntnis der Kräfte deutschen Blutes den Grund zu legen. Ganz ähnliche Aufgaben hat heute die Musikforschung, die heute noch zum großen Teil der Meinung ist, Italien hätte unsere deutsche Musik aus der Taufe gehoben. . . .

(Wolfgang Exleben in „Der deutsche Student", Organ der deutschen Studentenschaft, Juni 1934.)

Dichtung — Volk — Nation

Die Gefahr ist, daß immer noch die klassische Dichtung als die eigentlich deutsche Dichtung gilt. Man bedenke: eben hatte Herder in seinen Schriften den Weg frei gemacht für eine Dichtung, die aus den Tiefen des eigenen Volkstums schöpfen sollte, eben hatten Lenz, Heinr. Leopold Wagner und Klinger, hatten Goethe und Schiller in ihren ersten Werken den lebendigen, volkhaften Kräften des Bürgertums Ausdruck verliehen, und plötzlich überließen sich die beiden unbestritten Größten der Bildungswelt der Antike, die ihr Schaffen von da ab im wesentlichen bestimmte. Gleichgültig, welche persönlichen Notwendigkeiten diese Wandlung bestimmten: vom Ganzen her gesehen war sie ein Unglück für die deutsche Dichtung. Denn es blieben damit wesentliche — nicht wegen, sondern trotz dieses Bildungseinflusses wesentliche — Schöpfungen auf immer dem Verständnis und der Liebe des Volkes entrückt. — Die zweite Gefahr ist, daß der Begriff des Volkhaften und des Volkes im Sinne einer moralischen „Teutschheit" angewandt wird oder zum mindesten im Sinne seiner früheren geschichtlichen Verwirklichung, daß man seine ge-

genwärtige Gestalt aber übersieht oder ablehnt. Arbeiterdichtung und Großstadtdichtung kann genau so volkhaft sein wie Dichtung der bäuerlichen Welt: es kommt nur darauf an, daß sie keine literatenhaften Einschläge enthält. — Die dritte Gefahr ist, daß immer noch die ältere und gewohnte Form des Nationalismus in der Dichtung gesucht und gefunden wird, und daß man zu wenig Verständnis aufbringt für die neuen Wege, die die nationale Dichtung heute zu beschreiten hat. Die Bekämpfung dieser Gefahren ist die Aufgabe eines jeden, der am Bau der neuen deutschen Wirklichkeit mitarbeiten will.

(Werner Klau in „Die Tat", Juni 1934)

Geistesgeschichte und Politik

Wenn man sich in Zeitungen und Broschüren umsieht, merkt man, daß fast etwas wie eine Verfolgung des „Karls von Franken" ausgebrochen ist, fast als solle nach über elfhundert Jahren eine Art von geistigem Rachefeldzug wegen der Sachsenkriege unternommen werden. Die historische Frage ist doch aber einfach die, daß mit Karls Sieg der sächsische Stamm in die deutsche Geschichte, die Reichsgeschichte gezwungen wurde, — er ist in der Niederlage des ausgehenden 8. Jahrhunderts nicht nur nicht so getroffen worden, wie es gerne gezeigt wird, sondern wurde für die Aufgabe geschickt gemacht, hundert Jahre nach Karls Tode mit dem ersten Heinrich das Reich zu erneuern. Wenn die „Deutsche Liga für Menschenrechte" einmal eine Resolution gegen Karl beschlossen hätte, würden wir das zwar für abwegig, aber nicht für so erstaunlich gehalten haben. Denn dort war man für eine Sänftigung aller Härte, die durch die Geschichte waltet. Aber wie Publizisten, die „Pazifismus" als eine Entartung politischen Denkens ansprechen, ihr geschichtliches Denken mit einer vorwurfsvollen Empfindlichkeit ausstatten, ist schlechterdings paradox. Man ist für das Gewesene, aber nur für dieses, wehleidig. — Man soll doch die deutsche Geschichtswissenschaft in Ruhe lassen. Sie lebt aus einer großen Tradition und Verpflichtung. Daß sie auch politisch fruchtbar geworden ist, weiß jeder. Aber das geschah nicht dadurch, daß sie politische Anweisungen erhielt, deren Befolgung als Gradmesser für „Volksverbundenheit" oder „Volksfremdheit" gelten konnte.

(Theodor Heuß in „Die Hilfe", 40. Jahrgang Nr. 12, 16. Juni 1934.)

Wat dem een' sien Uhl is dem annern sien Nachtigall

Die Musik zur „Persephone" (von Strawinsky) ist trocken, träge, mürrisch, geflissentlich arm, abgebalgt und ohne jeden persönlichen Akzent; sie kommt mir vor wie ein klingendes Gegenstück zu jenen abstrakten Theorien, die vom Menschen alles das abschneiden, was nicht „sozial" an ihm ist, d. h. also sein ganzes Selbst: Liebe, Freude, Launen, Vorlieben. — In der „Diane de Poitiers" (einem Ballett von Jacques Ibert, das am gleichen Abend uraufgeführt wurde) nimmt Ida Rubinstein (die vorher auch die Persephone verkörpert hatte) in einem Armstuhl Platz und empfängt Gesandte, russische Tänzer, Indianer, Marktschreier usw.; dies war die einzige Episode des ganzen Abends, der die künstlerischen Mittel Ida Rubinsteins gewachsen waren.

(Jean Chantavoine in „Le Ménestrel" vom 11. Mai 1934.)

Die Partitur ist glänzend ausgewogen, die Chöre sind herrlich, und einige von ihnen gehören zu dem Besten, was Strawinsky uns jemals geschenkt hat. Diese herbe, mächtige Musik erreicht zeitweilig den Gipfel edlen Ausdrucks. — Ida Rubinstein war eine sehr ergreifende Persephone, deren Haltungen, ungezwungen und priesterlich, dem Charakter des Werkes völlig gerecht wurden.

(Henry Prunières in „La revue musicale", Mai 1934.)

Und nun des Autors eigene Meinung

Ich muß die Aufmerksamkeit des Publikums auf ein Wort lenken, das ein ganzes Programm enthält: „Sylbe", und ferner „syllabieren". In der Musik, die sich als geregelte Zeit erstreckt, gibt es immer Sylben — zum Unterschied vom verworrenen Klang in der bloßen Natur. Ich verstehe die Aufgabe der Musik ganz anders als man denkt. Sie ist uns einzig und allein gegeben, um Gesetz und Ordnung in die Dinge zu bringen: um aus einem anarchistischen und individualistischen Zustand in einen geregelten Zustand zu gelangen, der völlig bewußt ist und versehen mit Garantien der Lebensfähigkeit und Dauer. Ich glaube das Publikum darauf aufmerksam machen zu müssen, daß ich Orchestereffekte als Verschönerungsmittel verabscheue, und daß man also nicht zu fürchten braucht, durch verführerische Klangfülle geblendet zu werden. Ich habe schon lange die Nichtigkeit des Brio gänzlich durchschaut. Ich habe Abscheu davor, dem Publikum zu schmeicheln — es quält mich. Die Menge fordert, daß der Künstler sein Eingeweide hervorkehre. Das nimmt man als den edelsten Ausdruck der Kunst und nennt es Persönlichkeit, Individualität, Temperament oder ähnlich. Ich habe (in der Persephone) das normale Orchester, gemischten Chor und Kinderchor benutzt. Diese Partitur soll ein unlösliches Ganzes bilden mit den Tendenzen, die wiederholt in meinen vorangegangenen Werken bekundet und bekräftigt wurden. Sie setzt den Oedipus Rex, die Psalmensinfonie, das Capriccio, das Violinkonzert und das Duo concertant fort, kurz: ein Versuch, durch Absehen von jeglichem Spektakel das autonome Leben des Werkes in nichts beeinträchtigen zu lassen. Da gibt es kein Diskutieren oder Kritisieren. Man kritisiert keinen Menschen und keine Sache bei Ausübung ihrer eigensten Funktion. Eine Nase wird nicht fabriziert: eine Nase i s t. Genau so meine Kunst.

(Igor Strawinsky im „Excelsior", zitiert in „Les beaux arts", Brüssel, 15. Juni 1934.)

Personalia

Im Mai-Heft der „Musica d'oggi" beginnt eine Artikelreihe „Junge römische Musiker" mit einer ausführlichen Würdigung des jetzt 30 jährigen G o f f r e d o P e t r a s s i.

Über Leben und Werk O t t o J o c h u m s orientiert ein Aufsatz im Juli-Heft der „Zeitschrift für Musik".

Besprechungen

Heinrich Lützeler
Einführung in die Philosophie der Kunst
Verlag Peter Hanstein, Bonn

Dieses schmale und nicht sehr teure Buch ist hauptsächlich solchen Musikern zu empfehlen, die — ohne philosophisch sehr geschult und philosophiegeschichtlich beschlagen zu sein — doch den Wunsch verspüren, über das allgemeine Wesen ihrer Kunst gründlicher nachzudenken. Dem Verfasser, der sich durch eine Fülle kunsthistorischer Einzelstudien längst ausgewiesen hat, gelingt in hohem Maße die für den Wissenschaftler schwierigste Aufgabe: komplizierte Fragen in klarer und einfacher Weise aufzurollen, ohne hierbei ihre Problematik und ihren Beziehungsreichtum zu versimpeln. Lützeler bietet in einer wohlgeordneten Folge vieler einzelner kurzer Abschnitte einen systematischen Überblick über die Existenzweise der Kunst, über die Abgrenzung der Kunst von Natur und Wissenschaft, über die Teilhabe der Kunst an der Wirklichkeit, über Form, Werkstoff, Sinngesetz, Rangstufen und Quellen der Kunst, über den künstlerischen Schaffensvorgang und das Erfassen von Kunst. Zuweilen wurden dogmatische Entscheidungen nicht ganz vermieden, immer aber vermag die Schrift — wohlversehen mit weiterführenden Literaturangaben — einer zulänglichen ersten Besinnung auf die wichtigsten Probleme der Kunstphilosophie sehr förderlich zu sein.

Rudolf Schäfke
Geschichte der Musikästhetik in Umrissen
Max Hesses Verlag, Berlin

Ein geschichtliches Kompendium kann ein Lehrbuch und Nachschlagewerk, oder ein spannendes Lesebuch, oder auch eine Kampfschrift sein, es kann Personen- oder Problemgeschichte enthalten — Schäfkes Geschichte der Musik „in Umrissen" ist und tut dies alles zusammen. Das ist ein Fehler, denn nun genügt sie wohl vielerlei Ansprüchen, aber keinem völlig.

Der beste Teil des Buches ist die ausgedehnte, weitgehend auf selbständigen Forschungen beruhende Darstellung des Altertums und Mittelalters. Eine beachtliche Leistung, die nun aber — wohl um diesen etwa 200 Seiten langen Teil auch Nichtwissenschaftlern interessant zu machen — durch allerlei „geistesgeschichtliche" Längsschnitte beeinträchtigt wird. So findet sich z. B. mitten in der Beschreibung des pythagoreischen Strebens, die magisch-dämonische Gewalt der Töne wissenschaftlich zu erklären, plötzlich der Hinweis: „Noëtischen Grundzug zeigt die Musik Arnold Schönbergs. Sie ist unempfindlich gegen den instrumentalen Ton, geht nicht vom sinnlichen Gehörsreiz, sondern von der Vorstellung des abstrakten Klanges aus, zielt auf das geistige Gesetz ab, ist Intellektualmusik". Oder wir finden den Satz: „Gegen die Gefahr solcher üppigen, sittenlosen Schlager- und Chanson- (Jazz"-) Musik schreibt Plutarch". Bei späterer Gelegenheit, so z. B. bei der Behandlung des 17. Jahrhunderts, beschränkt sich das Buch auf eine seitenlange und dennoch natürlich nicht vollständige Aufzählung der Titel von Schriften, deren Inhalt gänzlich unanschaulich bleibt. Dann wieder wird nur ein einziger Mann (Mattheson) herangezogen und ausführlich charakterisiert — wobei überdies die Mannigfaltigkeit der Zeit- und Gesinnungsgenossen „seiner überindividuellen Schilderung mehr oder weniger verschwiegen mit zugrunde gelegt wurde" —, um die Entwicklung eines ganzen Jahrhunderts zu beleuchten. Über Hanslick wird abschließend gesagt: „So steht Hanslick am Anfang der Periode des Verfalls der Romantik überhaupt und ihrer Musikanschauung insbesondere. Intellektualistische Geistigkeit und materialistische Gesinnung gewinnen die Oberhand und lösen die schöpferischen Gesichte in nichts auf". Dementsprechend heißt es von der gegenwärtigen Musikästhetik, als deren Vertreter Schenker, Halm und Kurth hervorgehoben werden: „Die Gefahr der gegenwärtigen, analytisch beschreibenden Ästhetik liegt eben darin, daß in der Musik wieder ein sinnloses Spiel auf- und abwallender Bewegungen erblickt wird, denen die synthetische Idee fehlt. Solch subjektloses Geschehen fordert die gleichen Einwände heraus, wie der Funktionsbegriff der Seele in der naturwissenschaftlichen Psychologie des 19. Jahrhunderts oder wie das extreme Arbeitsprinzip in der modernen Pädagogik, dem der Vorgang der Arbeit, abgesehen vom erfaßbaren inhaltlichen, stofflichen Wissensgut, das Wesentliche bedeutet". — Aus diesen Hinweisen läßt sich entnehmen, daß das neue Werk mit Vorsicht benutzt werden muß — unbeschadet der Tatsache, daß es den kühnen und an sich dankenswerten Versuch einer erstmaligen Gesamtschau bedeutet und im einzelnen manche Anregungen zu bieten vermag. W. St.

Hans Pfitzner
Gesammelte Schriften *Benno Filser, Augsburg*

Als ein echter Erbe romantischen Geistes hat Pfitzner sich von jeher auch zur literarischen Äußerung gedrängt gefühlt. Temperament und Neigung, nicht zuletzt aber die zu leidenschaftsvoller Klarheit gediehene Erkenntnis seiner historischen Situation als „letzter Romantiker" an der Grenze zweier Epochen riefen den streitbaren Geist auf den Plan zum Kampf gegen alles, was dem Nachfahren Schopenhauers und Wagners im Augenblick der Stilwende nur als Symptom des Untergangs, des Verfalls erschien — erscheinen mußte. In ihm erhebt das kul-

turelle Gewissen seiner Epoche mahnend die Stimme: oft überscharf und maßlos verbittert, aber mit einem bohrenden Ernst, einem sachlichen Ethos, hinter dem man die innere Nötigung spürt. Der revolutionäre Umbruch der Zeit scheint manches von dem, wofür Pfitzner stritt, wieder zur Geltung bringen zu wollen. Da werden die jetzt in drei stattlichen Bänden gesammelten Schriften doppelt willkommen sein. Denn die letzte große Auseinandersetzung zwischen der neuen und der alten Zeit steht im Geistigen noch aus. Für sie hält Pfitzner jenseits des Streites um die Richtung der Kunst auch als Schriftsteller wesentliche Wertstäbe bereit. H. J.

Fred Hamel. Die Psalmkompositionen Johann Rosenmüllers. Bd. 11 der Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen, herausgegeben unter Leitung von Karl Nef.
Heitz & Co. Straßburg 1933.

Spätestens seit der Mitte des 16. Jahrhunderts gerät das deutsche Musikschaffen periodisch unter den Einfluß des italienischen Vorbildes. Bekanntlich reicht diese Abhängigkeit, der selbst die größten Meister, wenn auch mit wechselnder Stärke unterworfen sind, im wesentlichen bis zu Mozart. Kleinere Talente des 19. Jahrhunderts, wie z. B. Nicolai und Flotow, spielen nur noch die Rolle unbedeutender Nachzügler, die auf die weitere Entwicklung keinen Einfluß mehr nehmen.

In dieser Reihe steht Johann Rosenmüller dank seiner großen Begabung an einer bedeutsamen Stelle. Hatte Heinrich Schütz vor allem das überwältigende Erlebnis des neuen monodischen Stils erfahren und mit deutscher Tradition zu verschmelzen gewußt, so bringt R. als ein Angehöriger der auf Schütz folgenden Generation die zugleich reiferen und reicheren Entwicklungsformen der Venetianischen Schule aus der Mitte des 17. Jahrhunderts nach Deutschland und wird damit für zahlreiche deutsche Komponisten zum gern nachgeahmten Vorbild.

Die sehr flüssig geschriebene Studie Hamels, der sich auch durch Neuausgaben vielfach um die Kenntnis von Rosenmüllers Werk verdient gemacht hat, greift aus dem vielgestaltigen Gesamtschaffen die Psalmenkompositionen heraus, deren klare und großzügige, dabei mannigfaltige Formgestaltung sie als das reifste Ergebnis des italienischen Einflusses erweist. Zugleich sind sie wichtige Stationen auf dem Wege zur Bachischen Kantate. Die Monographie widmet ihnen eine erschöpfende Analyse, bei der nur zu bedauern bleibt, daß sie der Verfasser nicht durch Notenbeispiele unterstützt hat. Liegen doch nur ganz wenige der besprochenen Kompositionen im Neudruck vor. Leider machte es der gegenwärtige Stand der Forschung vorerst nicht möglich, Rosenmüllers Psalmen anders als nur summarisch in das Gesamtbild des 17. Jahrhunderts einzuordnen. Ohne Frage leistet aber Hamels gründliche Studie einen Teil der dazu unerläßlichen Pionierarbeit. Wir hoffen, daß es dem Verfasser bald möglich sein wird, die angekündigte Ausdehnung seiner Untersuchungen auf das frühere Schaffen Rosenmüllers gleichfalls der Öffentlichkeit vorzulegen. H. R

Tonkünstlerfest in Wiesbaden

Heinrich Strobel

Noch vor einigen Jahren konnte man über die Notwendigkeit von großen Musikfesten geteilter Meinung sein. Das Musikfest war allmählich Selbstzweck geworden, eine Literatur war entstanden, die ausschließlich für Musikfeste Geltung hatte und schon im Konzertsaal nicht mehr möglich war, da sie weder genug geistig-ethischen Gehalt, noch genug stilbildende Kraft besaß, um über den engen Kreis der Fachleute hinaus irgendjemand zu interessieren. Und wie oft waren die Fachleute selbst über diesen Leerlauf verzweifelt.

Heute ist die Situation verändert. So nachdrücklich auch von verantwortlichen Stellen immer wieder betont wird, daß die junge Produktion stärkster Förderung bedarf und daß es die Taten der Jugend sind, die dem neuen Deutschland das geistige Gepräge verleihen — es besteht vorläufig noch eine gewaltige Kluft zwischen der Idealforderung und dem tatsächlichen Zustand. In diesem Augenblick gewinnt das Musikfest eine neue Bedeutung: als Sammelpunkt der Jugend, als Sammelpunkt aller derer, die infolge der beharrenden Tendenzen im Konzertbetrieb und der leider sehr geringen Initiative der meisten Dirigenten nicht durchdringen können. Der Musikausschuß des Wiesbadener Tonkünstlerfestes, dem ersten nach der Umgestaltung des A. D. M.V. im Sinne der herrschen-

den Staatsanschauung, hat diese Aufgabe richtig erkannt. Die Zwanzig- und Dreißigjährigen nahmen weitaus den größten Raum in den Programmen der vier Konzerte ein. (In der Oper wurde die Jugend freilich übergangen. Man spielte zum Gedächtnis für Max von Schillings den „Pfeifertag“ und erinnerte an eine der feinsten deutschen Lustspielopern aus dem vorigen Jahrhundert, an die „Widerspenstige“ von Hermann Götz. Pfitzners „Armer Heinrich“, der gerade von der Distanz aus Interesse hätte erwecken können, wurde leider wieder abgesetzt.) Nebenher wurden einige ältere Komponisten in das Festprogramm aufgenommen. Die vielfachen Schwierigkeiten, die der Auswahl von Kunstwerken durch eine Kommission entgegenstehen, sind bekannt. Aber selbst, wenn man sie in ihrem ganzen Umfang erkannt hat, muß man doch sagen, daß der Musikausschuß die Grenzen seiner Kritik ungewöhnlich weit gezogen hatte. Im Bestreben, unbekannten jüngeren Talenten zu helfen und auch manches zutage zu fördern, was aufgrund seiner betonten Traditionalität bisher vielleicht übergangen worden war, ließ er Stücke durch, die auf einem Musikfest dieser Art kaum etwas zu suchen haben, Stücke rein epigonalen Charakters, wie das entwaffnend harmlose Klavierkonzert von Emmerz oder die Liebeslieder von F. W. Welter für Klaviertrio und Sopran, die nichts mit der fortschreitenden Entwicklung zu tun haben, deren Pflege sich der A. D. M.V. nach dem Wunsch seines Gründers Liszt widmen soll. Bei der Bläsersuite des vierundfünfzigjährigen Franz Moser wird man das technische Können und die naive Unbefangenheit, bei dem Liederzyklus für Bariton und Orchester „Träume am Fenster“ des um einige Jahre älteren Roderich von Mojsisovicz gewisse atmosphärische Qualitäten anerkennen. Aus der Vertonung des Sonnengesangs des Franz von Assisi durch Gustav Schwickert klang bei aller Unsicherheit in der Gestaltung und bei aller Abhängigkeit von Bruckner ein ernster Ausdruckswille, den man respektieren muß.

Gehen wir der Reihe die jüngeren Komponisten durch, die in den beiden Kammerkonzerten vorgestellt wurden, so ist zuerst Heinz Schubert zu nennen. In seiner Kammersonate für Violine, Viola und Cello hat der sechsundzwanzigjährige Autor einen klaren, phantasievoll bewegten polyphonen Satz gefunden. Besonders gelungen ist der letzte Satz, eine Fuge mit kapriziösem Mittelteil. Das Erlebnis alter Mehrstimmigkeit wirkt auch in dem Trio für Violine, Bratsche und Gitarre von Anton Stingl nach. Das Stück ist da am stärksten, wo sich der archaistische Stil mit einer zarten lyrischen Empfindung verbindet. Die alte Musik gibt nach wie vor allen jüngeren Begabungen kräftigende Anregung. Wer sich ihr verschließt, wie der zweifellos talentierte Günther de Witt in seinem hmoll-Quartett, läuft Gefahr, in romantischem Akademismus zu versanden. Ganz unter dem Eindruck der Bachschen Orgelkunst stand die Toccata und Fuge des erst einundzwanzigjährigen Max Martin Stein, die als Talentprobe beachtlich war. Von der freien Improvisation her setzte sich Hans Gebhard in seiner Orgelphantasie mit der alten Kunst in persönlich fesselnder Weise auseinander.

Auch das einzige Instrumentalwerk größeren Formats, das in Wiesbaden zu hören war, nahm Bezug auf die Vergangenheit: die Hymnen für Orchester über gregorianische Choralmelodien von Karl Höller. Es scheint mir charakteristisch für das künstlerische Wollen der jüngsten deutschen Komponisten, daß diese Bezugnahme viel weniger vom Formal-Stilistischen her erfolgt als vom Ausdruck und von der gestaltenden Phantasie. Aus dem Klangmaterial von gregorianischen Choralmelodien entwickelt Höller vier

symphonische Sätze, die ebenso durch die Fülle der Gedanken wie durch die Plastik und Konsequenz der polyphonen Gestaltung überraschen. Ein ausgesprochen bayerisch-süddeutsch gerichtetes Temperament von hoher Ursprünglichkeit gewinnt aus der alten Substanz musikalische Gebilde von ungewöhnlichem inneren Reichtum. Gewiß fehlt noch die letzte Konzentration, gewiß wird das Orchester zuweilen in einer Weise klanglich aufgepeitscht, die dem kritischen Hörer äußerlich erscheinen könnte; diese Einwände aber ändern nichts an der Tatsache, daß Höllers Hymnen unbedingt das bedeutendste Werk des Wiesbadener Festes waren.

Der größte Erfolg war das „Heldenrequiem" von Gottfried Müller. In der Form lehnt sich Müller unzweifelhaft an das berühmte Vorbild von Brahms an. In der Substanz greift er auf die Bachische Choralpolyphonie zurück, die bis an die äußersten Grenzen des Möglichen gesteigert wird. Unleugbar ist der große Wurf, das echte, ungebrochene Gefühl, unleugbar vor allem das stupende Können, das bei einem Zwanzigjährigen beinahe beängstigend erscheint. Wenn der künstlerische Eindruck dennoch nicht absolut befriedigend ist, so kommt dies daher, daß die gewaltigen kompositorischen Mittel zu kompakt eingesetzt sind. Orchester und Chor erdrücken sich förmlich in gegenseitiger Schwere. Es wird sich erst zeigen müssen, ob Müllers erstaunliches Talent der Disziplinierung, der zuchtvollen Bescheidung und damit der Verinnerlichung fähig ist, die allein dauernde Werte schaffen kann.

In der Richtung aktueller „Gebrauchsmusik" lag das Chorwerk „Von Zeit zu Zeit", von Hermann Erdlen, das im al fresco anspringender Chordeklamation und hämmernder Orchesterrhythmen den Aufbruch eines neuen jugendlichen Optimismus gegenüber der Skepsis der Alten wirkungvoll proklamiert.

Als reine Gebrauchsmusik ist die Abendmusik für kleines Orchester von Erwin Dressel aufzufassen, eine unheimlich geschickte Kopie der liebenswürdigen Unterhaltungsstücke des 18. Jahrhunderts, aber eben doch nur eine Kopie. Vom praktischen Gebrauchswert wird man am ersten auch dem Violinkonzert von Wilhelm Kempff gerecht, in dem ein heiteres Musikantentemperament sich brillant verspielt. Am weitaus gelungensten erschien der Mittelsatz mit Anlehnungen an finnische Melodien zu Ehren von Jean Sibelius, dem das Werk zugeeignet ist. (Havemann spielte es mit größter Spannkraft und Bravour).

Noch sind ein paar kleinere Chorsachen zu erwähnen, die von zwei so ausgezeichneten Vereinigungen wie Holles Madrigalchor und dem Wiesbadener Madrigalkreis (unter Ernst Laaff) im zweiten Kammerkonzert vorgetragen wurden: die Motette „Um diese Welt ist's also getan" von Karl Marx (op. 15, 2), homophoner als frühere Arbeiten dieses feinfühligen Komponisten, saubere madrigaleske Studien von Hans Lang (op. 27), drei geistliche Gesänge von Adolf Pfanner (op. 27), unter denen der zweite (Hinunter ist der Sonne Schein) durch seine große Ausdruckslinie auffiel, eine Tanzrunde „Der Schüchterne" (op. 46) von Otto Jochum, der im Bestreben, volkstümlich zu schreiben, der Gefahr effekthascherischer Volkstümelei freilich nicht immer entgeht, und als interessantestes Stück die mit plastischer Freizügigkeit entworfene, ausdruckserfüllte Motette des vierundzwanzigjährigen Werner Penndorf nach Worten von Thomas Münzer.

Als Sonderveranstaltung fand ein Vortrag von Dr. Peter Raabe statt. Raabe

umriß in mutigen Formulierungen die Bedeutung der Musik im neuen Staat und forderte aktive Anteilnahme des Staates an der Musikerziehung des Volkes. Insbesondere dürfe die musische Erziehung der Jugend nicht der Familie überlassen bleiben. Hier habe der Staat einzugreifen. Freilich müsse die Jugend auch Zeit und Ruhe haben, um zum Kunstverständnis zu gelangen. Denn nur aus Einsamkeit und Kontemplation erwachsen innere, geistige Werte.

In einer Versammlung wurde die vom Reichsstand der deutschen Komponisten angeregte Gründung einer internationalen Organisation der Komponisten bekanntgegeben. Sie soll der Wahrung der Autoreninteressen und dem Austausch der Werke zwischen den Nationen dienen. Mit der letzteren Zielsetzung scheint die neue Organisation die Arbeit der deutschen Sektion der I. G. N. M. übernehmen und fortsetzen zu wollen.

Den Beschluß des Festes bildete ein Festkonzert für Richard Strauß unter Schuricht. Er und Karl Elmendorff hatten sich mit den beiden Wiesbadener Orchestern die Arbeit des Festes geteilt. Der hohe Ruf der Musikstadt Wiesbaden wurde durch die Leitungen der Dirigenten und der Orchester aufs neue bestätigt und befestigt. Aus der großen Reihe der übrigen Mitwirkenden sind Rosalind von Schirach, Eva Liebenberg, Elly Ney, Gerhard Hüsch, Heinz Marten, das Peterquartett, die Wiesbadener Chöre und die Mainzer Liedertafel hervorzuheben, die gemeinsam bei den großen Chorwerken mitwirkten.

Mit einem blendenden Feuerwerk entließ die schöne Kurstadt ihre Gäste.

Verjüngtes Bayreuth

Robert Oboussier

Das Szenische

Der Wille zu einem zeitgemäßen Aufführungsstil der Wagnerschen Werke hatte sich schon bei den letztjährigen Festpielen in Bayreuth eindeutig kundgetan. Die Zusammenarbeit Heinz Tietjens als Regisseur und Emil Preetorius' als Bühnenbildner hatte mit der szenischen Neugestaltung der „Meistersinger" und des „Rings" einen Weg beschritten, der in ursprünglicher Aneignung vom heutigen Kunstempfinden aus die Bayreuther Tradition neu zu ergreifen suchte, das was Konvention geworden, in der Unmittelbarkeit zeitgemäßer Sicht einzuschmelzen trachtete.

In der realen, bürgerlich umgrenzten Sphäre der „Meistersinger" war den beiden Künstlern gleich beim ersten Wurf eine Lösung gelungen, deren Vollkommenheit sich in der bis auf kleine Details unveränderten Aufführung dieses Jahres bestätigen konnte. Wie in diesem Werk Wagners Ernst nd Humor, höchste künstlerische Verfeinerung und schlichte Volkstümlichkeit eine einzigartige Verbindung eingegangen waren, so haben alle diese Elemente auch in Bild und Bewegung ihre poetische Spiegelung gefunden. Die Wechselwirkung zwischen malerischer Gesamtkomposition und psychologisch an- und ausdeutenden Einzelzügen hätte nicht harmonischer, nicht werkentsprechender sein können.

Weit schwieriger gestaltete sich das Problem bei der Inszenierung des „Rings". Hier war die Aufgabe, den Ausgleich zwischen mythischer Symbolik und realistischer Illusion auch in der Projektion ins Optische zu finden. Die Sicherheit im Erfassen des geforderten Stils, womit Tietjen und Preetorius 1933 die Arbeit in Angriff genommen hatten, trug jetzt beim weiteren Ausfeilen und teilweisen Umgestalten der Bilder noch Wesentliches zur Verstärkung des Eindrucks bei.

Größte Wirkungen erschloß die neueingerichtete Klappbühne. Hier wurden durch den abschüssigen Teil der Hinterbühne für die Ferne bisher so nicht gekannte perspektivische Möglichkeiten geschaffen. Das Felsenjoch im 2. Akt „Walküre" ergreift in seiner unerbittlichen Einsamkeit. Der kühn den weiten Gebirgsumkreis überschneidende Brünnhildenstein scheint im raffinierten Wechsel der Beleuchtungseffekte jeweils wie aus dem Ausdrucksgehalt der entsprechenden Werkszenen geboren. Selbst scheinbar Geringfügiges macht sich gegenüber dem vorigen Jahre wesentlich zum Vorteil geltend. So die Vereinfachung mancher Kostüme, so auch die Verlegung der Fafnerhöhle in den Hintergrund des Waldbildes. Gerade dieser „Siegfried"-Wald hat jetzt in seiner heimlich-unheimlichen Versponnenheit, in der jedes Detail eine zur Darstellung des Inbegriffs „Wald" notwendige Funktion erfüllt, eine symbolhafte Endgültigkeit erreicht, die der Schauplatz von Siegfrieds Tod noch vermissen läßt. Hier in der „Götterdämmerung" bliebe noch eine andere Lösung zu suchen. Daß sie gefunden werden wird, ist bei der geradezu maßstäblichen Verwirklichung der übrigen Bilder nicht zu bezweifeln.

Die Sparsamkeit und Konzentration im Einsetzen von Geste und Gruppenbewegung, um in den Augenblicken dramatischer Steigerung Stärkstes an Ausdruck zu geben, ließ Tietjens Regieführung beim „Ring" in idealer Übereinstimmung mit den Bühnenbildern gleichsam aus diesen hervorgehen. Anders lagen die Dinge beim „Parsifal", wo der vom Spielleiter anerstrebte dramatisch-monumentale Darstellungsstil in einen Rahmen gestellt war, der aus einer wesentlich abweichenden künstlerischen Gesinnung stammte.

Auch hier, beim Bühnenweihfestspiel, hatte der lebendige Erneuerungswille der Festspielleitung diesmal radikal durchgegriffen: die vollkommene Neuausstattung des „Parsifal", der bisher noch immer (mit Ausnahme des 2. Akts) in den Originaldekorationen der Uraufführung aus dem Jahre 1882 gegeben worden war, brachte für Bayreuth keine geringe Sensation. Rein grundsätzlich ist mit diesem Schritt, dem von seiten der byzantinischsten Bayreuthianer heftige Widerstände entgegengesetzt wurden, entscheidendes für die weitere kulturelle Bedeutung der Bayreuther Festspiele getan worden.

Alfred Roller aus Wien fiel die Aufgabe zu, das neue szenische Gewand zu entwerfen. Der siebzigjährige Künstler, dessen Wirksamkeit nicht von den Namen Gustav Mahler und Richard Strauß zu trennen ist, schuf — wie das nur natürlich ist — eine „Parsifal"-Ausstattung aus der künstlerischen Haltung seiner Generation: im Stil eines impressionistischen Naturalismus. Damit sind die Bilder wesentlich auf das malerische Moment gestellt, mehr ins Stimmungshafte als ins Symbolische gerückt. Von den in der Erfindung etwas blassen Landschaftsprospekten heben sich, eindringlich in der Farbwirkung, das Innere des Gralstempels und der Zaubergarten ab. Zu den rosig herniederrieselnden Blütenranken des Klingsorreiches bildet das grünliche Dämmer der ins Unabsehbare emporragenden Tempelsäulen den entsprechenden Kontrast. Freilich geht von diesem Gralsgewölbe — zum Unterschied vom klargegliederten Kuppelbau der früheren Inszenierung — weniger etwas Mystisches als etwas Magisches aus, dessen Unheimlichkeit noch durch das Blutrot der Rittermäntel verstärkt wird. Doch erzielt Roller eine Einheitlichkeit der Atmosphäre. Dies war in der Tat von Nöten, denn in der bisherigen Ausstattung stand der 1910 szenisch neugestaltete 2. Akt zu den um dreißig Jahre älteren, auf die unmittelbaren Intentionen Wagners zurückgehenden übrigen Bildern in einem stilistischen Zwiespalt.

Rollers Arbeit ist als ein Schritt auf dem Wege zur Erneuerung des Bayreuther „Parsifal“ anzusehen. Aber zu der unserem heutigen Empfinden vollkommen gemäßen Lösung bedürfte es noch eines weiteren Durchbruchs: nicht zuletzt des Verzichts auf das veraltete Prinzip der Wandeldekoration.

Das Musikalische

Die musikalischen Geschicke waren mit wenigen Ausnahmen den gleichen Kräften anvertraut wie im vorigen Jahr. Richard Strauß dirigierte wieder den „Parsifal“ mit jener klingenden Transparenz und jener Kunst symphonischen Zusammenfassens, die wir an ihm bewundern. Elmendorff, markant und voller Friche in den „Meistersingern“, ließ im „Ring“ hinsichtlich der Plastik des dramatischen Gestaltens und der dynamischen Abdämpfung des an sich hervorragenden Orchesters zugunsten der Singstimmen einige Wünsche offen. Dafür erfüllte er die lyrischen Aufschwünge mit Wärme und Klangschönheit.

Stärkste Eindrücke waren durch das erlesene Sängerensemble gewährleistet. Namen wie Bockelmann (Wotan, Sachs), Frida Leider (Brünnhilde), Maria Müller (Sieglinde, Eva), Völker (Siegmund), Sigrid Onégin (Fricka, 1. Norne, Waltraute) bedürfen kaum eines Kommentars. Sie fanden in Max Lorenz (Stolzing, Siegfried), Fritz Wolff (Loge), Zimmermann (Mime), Eugen Fuchs (Beckmesser), Janssen (Amfortas, Kothner), Andresen (Gurnemanz, Fasolt) und v. Manowarda (Pogner, Hunding, Fafner, Hagen) würdige Gegenspieler. Besonders interessierten die dramatisch hochbegabte Martha Fuchs als Kundry, der als Parsifal in seiner ersten Wagnerrolle debutierende Helge Roswaenge sowie der charaktervolle Gunther und Donner Jaro Prohaskas. Das Bayreuther Vorrecht, noch die kleinsten Partien und die von Hugo Rüdel meisterlich einstudierten Chöre mit ersten Stimmen zu besetzen, trug auch diesmal wieder vieles zum Festspielcharakter der Aufführungen bei, denen nach wie vor die Gunst des inländischen und ausländischen Publikums treu geblieben ist.

Das tatkräftige Eintreten Frau Winifred Wagners für die Verjüngung der Bayreuther Tradition wird den Festspielen ihre immer wieder bedeutsame Funktion im deutschen Musikleben lebendig erhalten. Eine Grundforderung bliebe freilich noch zu erfüllen: wie im Szenischen schon jetzt müßte auch im Musikalischen die ständige Leitung in der Hand der führenden Dirigentenpersönlichkeit liegen, die den Festspielen erst ganz ihren Rang des Einmaligen zu verleihen vermöchte.

Musikleben zwischen Rhein und Ruhr

Hans Georg Fellmann

Für die Kunstausübung sind die Städte zwischen Rhein und Ruhr — also etwa zwischen Düsseldorf und Dortmund — ganz besonders gelagert. Sie sind durchweg eine halbe Stunde Schnellzugsfahrt voneinander entfernt, wachsen fast, wie im Ruhrgebiet, ineinander, sodaß manchmal die Übergänge von der einen zur andern Stadt kaum noch zu merken sind. Im ganzen ist das ein Bezirk von viereinhalb Millionen Menschen, die auf dem dichtest besiedelten Raum Deutschlands wohnen. Keine Frage, daß hier die Kunst

eine besondere und im Hinblick auf die Zusammensetzung der Bevölkerung eine soziale Aufgabe hat. Zwar haben einige Städte wie Düsseldorf oder, in geringerem Maße, das benachbarte Krefeld mit seiner Edel-Industrie (Samt, Seide) eine durch eine bestimmte bürgerliche Schicht begünstigte Tradition aufzuweisen; aber schon in Duisburg und von hier aus weiter zum eigentlichen Industriegebiet fehlen die Zusammenhänge einer vom Bürgertum getragenen Überlieferung, und nur in Essen sind sie noch etwas stärker zu erkennen, wenn auch Duisburg und Dortmund im Kern alte Städte von nicht unwichtiger kultureller Vergangenheit sind. Aber diese Städte wurden zu schnell groß, der Zuzug fremder Elemente in der wirtschaftlichen Blütezeit war zu spontan und unorganisch, als daß sich hier eine traditionsbewußte Entwicklung hätte vollziehen können. Immerhin ist bemerkenswert, wie stark in diesen Städten das auf der Liedertafel-Bewegung fußende musikalische Bewußtsein verwurzelt ist und mit dem amerikanischen Wachstum einigermaßen Schritt gehalten hat, wogegen das Theater in seiner künstlerisch gewordenen Form erst auf die Herkunft eines Menschenalters zurückblicken kann. Wenigstens soweit die Städte des engeren Ruhrgebiets in Betracht kommen.

Heute wird in diesem Raum des Rhein-Ruhrgebiets, Wuppertal und Hagen mit eingerechnet, an zehn Bühnen Abend für Abend Theater gespielt. Düsseldorf, Krefeld, Duisburg, Essen, Bochum, Hagen, Dortmund haben ihre eigenen, leistungsfähigen Orchester, die namhaften Dirigenten unterstanden und unterstehen. Weisbach in Düsseldorf, Scheinpflug und Otto Jochum in Duisburg, Abendroth und Fiedler in Essen, Leopold Reichwein in Bochum, Paul Sieben in Dortmund, Franz v. Hoeßlin in Wuppertal bezeichnen mit ihren Namen die künstlerische Geltung einer bewußten und umfassenden Musikpflege, die hier von ganz besonderer Bedeutung ist. Vom Ruhrgebiet und vor allem von Essen aus entwickelte sich der Ruhm Max Regers, Duisburg stellte sich mit der Leistung der Deutschen Opern-Festwoche 1929 in die erste Reihe deutscher Theaterstädte, ein paarmal kennzeichnen die Deutschen Tonkünstlerfeste des Industriebezirks Rang und Bedeutung des zwar wirtschaftlich betonten, aber künstlerisch ehrgeizigen und fortschrittlich strebenden Bodens, dessen kulturtragenden Charakter man draußen lange Zeit verkannt hat. Das Jahrzehnt nach dem Kriege gab ihm mit der eigenwilligen Konsequenz in der Verfolgung geistiger Ziele und mit der Bereitschaft der Städte, sie wesentlich zu unterstützen, einen ruckartigen, vom Experiment nicht ganz freien Kurs. Er hat nach den unruhigen Jahren des Übergangs die künstlerische Position der Gemeinden in ihrer Stellung nach außen und innen stabilisiert. Bezeichnend dafür ist Essen, das unter Rudolf Schulz-Dornburg eine bewegte Aera schuf und seither einen sicheren, den Bedürfnissen des breiten Theaterpublikums dienenden Weg der Opernentwicklung eingeschlagen hat.

Im Konzertsaal ist die mittlere und ältere Generation der Dirigenten inzwischen durch eine jüngere tatkräftige, wenn auch noch nicht deutlich umschriebene abgelöst worden. In Düsseldorf hat Hugo Balzer dem Konzertleben einen starken, im letzten Winter beachtlich sich auswirkenden Impuls gegeben. Duisburg hat sich in Otto Volkmann einen tüchtigen, wenn auch nicht immer gleichwertigen Künstler von Osnabrück geholt und damit einer langen Interregnum-Periode ein Ende gemacht. Als Nachfolger Max Fiedlers, des trotz seines hohen Alters unvermindert tätigen Brahms-Spezialisten, betreut jetzt Johannes Schüler, der vordem in Oldenburg und Halle wirkte, Oper und Konzert in Essen, wie denn überhaupt allgemein die Neigung zur Personalunion

beider Aufgabenkreise zu erkennen ist. Krefeld hat mit Dr. Meyer-Giesow einen befähigten Chor- und Orchesterleiter gewonnen, der beim diesjährigen Deutschen Händelfest (Mitte Juni) besondere Gelegenheit gehabt hat, sich hervorzutun. Mülheim und Gelsenkirchen, die keine eigenen Theater und Orchester besitzen — was bei Gelsenkirchen als einer Stadt von über 300 000 Einwohnern besonders wundernehmen muß — werden durch die Musikkörper Duisburgs und Bochums mitversorgt. In Mülheim hat sich in der letzten Spielzeit der frühere Essener Chordirektor Hermann Meißner vor allem durch die intensive Pflege des Ludwig Weberschen Chorschaffens verdient gemacht. Der österreichische Dirigent Reichwein hält seit Jahren den künstlerischen Rang Bochums, das vor einem Jahrzehnt als Musikstadt noch völlig unbekannt war. Und in Dortmund behauptet Paul Sieben jahrelang auf einem nicht besonders ergiebigen Platz einen oft gefährdeten Posten. An der Peripherie dieses Bezirks hat sich in Remscheid unter Felix Oberborbeck, der jetzt nach Weimar berufen wurde, ein beachtliches Konzertleben entwickelt.

Im allgemeinen hat man sich in den Konzerten an das bewährte Alte gehalten, an die große sinfonische Überlieferung, die man häufig mit abgelegeneren Werken der konzertanten Epoche auflockerte, Spohr, Weber, der frühe Berlioz, Liszt kamen auf diese Weise zu den durch die notwendige Programm-Abwechslung und die Scheu vor irgenwie gearteter Problemmusik bedingten Ehren. Das Neue, das man hörte, war meist alt, epigonal; was sich daraus hervorhob (wie etwa Arbeiten der aus dem Essener Folkwangkreis kommenden Hermann Erpf, Ottmar Gerster, Ludwig Weber), blieb umso eindringlicher in der Erinnerung haften. In der Oper zeigte vor allem Wuppertal ein eigenes, vorteilhaftes Gesicht. An der Straußschen „Arabella", die an mehreren Bühnen des Bezirks herauskam, ließen sich vergleichsweise die Stil- und Spielarten der einzelnen Theater aufschlußreich feststellen.

Trotz des ausgesprochenen Übergangscharakters der letzten Saison haben die Theater sich beachtlich halten, ja sogar (wie in Düsseldorf, Krefeld, Essen) ihre Besuchsziffern nicht unwesentlich erhöhen können, was in der straffen Zusammenfassung der Besucher-Organisation „Deutsche Bühne" hauptsächlich seinen Grund haben dürfte. Dagegen waren allgemein die Konzerte schlechter als in den Vorjahren besucht, und es ist kein Zweifel, daß sich damit die meisten Städte etwas übernommen haben. Das wird dazu führen, ihre Zahl im kommenden Konzertwinter beträchtlich herabzumindern, wobei die Absicht erkennbar ist, das zeitgenössische Schaffen stärker als in der vergangenen Spielzeit zu berücksichtigen. Daß es übrigens nicht immer von den großen Städten des Bezirks getragen wird, zeigt die Tatsache der westdeutschen Erstaufführung des Hindemith-Oratoriums „Das Unaufhörliche" vor zwei Jahren in Bottrop, einer mittleren Industriestadt in der Nähe Essens. Auch diese Gemeinden zwischen 50 000 und 100 000 Einwohner sind als Träger eines zielbewußten Kulturwillens auf nicht immer dankbarem Boden nicht gering einzuschätzen.

Junge Kunst

W. Steinecke

Die Reichskammer der bildenden Künste (Landesstelle Westfalen-Niederrhein) hatte die Eröffnung des schönen neuen Museums in Duisburg zum Anlaß genommen, einen Kongreß der westdeutschen Künstler zur Klärung der neuen Aufgaben und Ziele und zur Regelung von Organisations- und Verwaltungsfragen einzuberufen. Die Duisburger Tagung, die man in einen festlichen künstlerischen Rahmen hineingestellt hatte, war in mehr als einer Hinsicht von programmatischer, kulturpolitischer Bedeutung. Als wichtigstes Ergebnis darf man ansehen die entscheidende neue Sinngebung, die der Begriff „Junge Kunst“ durch die geistige Linie der herausgestellten musikalischen und bildnerischen Werke und durch die richtungweisenden Ausführungen des Essener Landesstellenleiters W. Kelter und des Duisburger Oberbürgermeisters Dr. Kelter erfuhr. Junge deutsche Kunst in solchem heutigen Sinne muß allerdings ein lebendig und konzessionslos bejahtes Heute sein, aber sich auch eingliedern in die übergeordnete Zeitlichkeit der deutschen Geistesgeschichte durch logisches inneres Herauswachsen aus der Tradition des Gestern und durch Verantwortungsbewußtsein vor dem Morgen. Diese „junge Kunst“ sei zwar Emanation einer starken, revolutionären Persönlichkeit, aber sie trage in sich den ehrlichen Willen zur Gemeinschaftlichkeit und die inneren Voraussetzungen zur Lebensentfaltung innerhalb des Volkes.

Eine gültige Erfüllung dieser Ziele wurde erwiesen an dem Werk zweier repräsentativer künstlerischer Persönlichkeiten in musikalischem und bildnerischem Bereich: an dem Werk Paul Hindemiths und Wilhelm Lehmbrucks. Aus dem malerischen und plastischen Schaffen des kurz nach dem Kriege gestorbenen Duisburger Bildhauers Lehmbruck hatte Dr. Griebitsch, der neu berufene Museumsleiter, eine das Wesentliche seines expressiven Figurenstils klar herausarbeitende Gedächtnisausstellung ausgewählt. Hindemiths neue „Symphonie Mathis der Maler“, die Furtwängler vor einigen Wochen in Berlin aus der Taufe hob, stand, vom Komponisten selbst dirigiert, im Mittelpunkt des Festkonzerts. Sie war in gleicher Weise wie Lehmbrucks groß gedachte Plastiken geeignet, die neue Sinngebung des Begriffes „junge Kunst“ lebendig zu verdeutlichen. Die synthetische Kraft, mit der Hindemith in diesem Werk die vitale Linearität seines Personalstils mit der Klanglichkeit der späten Romantik zu verschmelzen weiß, zeugt von der inneren Gereiftheit und Traditionsbewußtheit seines deutschen Musikertemperaments. Daß Hindemith auf dem richtigen, zielgewissen Wege ist, bewies auch die ehrlich begeisterte Zustimmung der Hörerschaft. Das Duisburger Orchester spielte unter der Leitung seines energischen Führers Otto Volkmann noch zwei andere von malerischen Vorwürfen inspirierte Musikwerke: die nach Hartmannschen Gemälden entworfenen „Bilder einer Ausstellung“ Mussorgskis in der virtuosen Orchesterfassung Ravels und Max Regers Böcklin-Suite.

Die lebendige Anteilnahme des Publikums, die Hindemith künstlerisch sich erobert hat, auf organisatorischem Wege weiter zu wecken, versucht ein in allen Einzelheiten schon ausgearbeiteter, auf dem Kongreß vorgetragener Plan des Gaukulturwarts W. Kelter. Der Plan, der offenbar von ähnlichen Bestrebungen Mussolinis seine Anregung empfangen hat, sieht die Schaffung von Kulturanteilen vor, durch deren finanziell leicht erschwingbaren Erwerb jedem Volksgenossen die Möglichkeit geboten werden kann.

regelmäßig an den Darbietungen des Theater- und Musiklebens, wie an Ausstellungen bildender Kunst teilzunehmen. Es steht nun zu erwarten, wie dieser Plan — seine Verwirklichung ist in Duisburg in Angriff genommen — sich in der Praxis bewähren wird.

Der bleibende Wert der Duisburger Kunsttage ist auf jeden Fall, daß hier von maßgeblicher Seite aus die problematische Situation, in die die ehrlich ringende, junge deutsche Kunst durch kompromißhafte und reaktionäre Manöver mancherorts gerückt zu werden drohte, endgültig aufgehellt worden ist.

5. Deutsches Händelfest in Krefeld

H. G. Fellmann

Die Krefelder Händel-Tage (15.—19. Juni) der Deutschen Händel-Gesellschaft, Sitz Leipzig, waren in mehr als einer Hinsicht bemerkenswert. Zunächst haben sie die Erkenntnis befestigt, daß die Musik Händels für unsere Zeit von unmittelbarer Wirkung ist und daß sie zu ihrer lebendigen Vermittlung beim Publikum eines um historische Ergebnisse beflissenen Zwischengliedes nicht bedarf. Ferner fiel die geringe Beteiligung an der Tagung aus den Kreisen der Händelgesellschaft auf; selbst der Vorstand war nur durch einige Mitglieder vertreten. Von ihnen hatte Prof. Dr. Rudolf Steglich (Erlangen) das Hauptreferat „Nation und Welt in Händels Leben und Werk" in der von Prof. Dr. H. J. Moser (Berlin) geleiteten Mitgliederversammlung übernommen, und der Berliner Händelforscher Prof. Seiffert saß während der Tage als verdienstlicher Begleiter am Cembalo.

In Steglichs großangelegtem Vortrag, der Händel aus seiner rassischen Bedingtheit zu erklären und in das Kunstschaffen seiner Zeit einzugliedern suchte, spielte — und das war das weiterhin Bemerkenswerte — die Frage nach der derzeitigen Aufführungspraxis der großen biblischen Oratorien Händels eine Rolle und die Schwierigkeit, die ihr augenblicklich begegnet. Hinweisend auf die nationale Gebundenheit der großen Chorwerke mit alttestamentlicher Wortgrundlage regte Steglich eine Textreform an, und es fiel in dieser Sitzung sogar das Wort von einer grundsätzlichen Änderung des Textes in eindeutig deutschem Sinne. Dagegen nahm bei einem anderen Anlaß Dr. med. Chrysander Gelegenheit, von einem Schreiben der Reichsmusikkammer in Berlin Kenntnis zu geben, das dieser berufene Hüter deutscher Händel-Tradition auf eine Eingabe an den Reichskanzler erhalten hat. Darin wird die Forderung einer überlieferten und kompromißlosen Händel-Pflege in Deutschland unzweideutig zum Audruck gebracht, und diese deutliche Stellungnahme müßte das Fundament aller Diskussionen bilden, die sich im Anschluß an diese Tagung und angesichts des bedauerlichen Rückgangs der Aufführungen Händelscher Oratorien in Deutschland ergeben.

Im übrigen bot das Krefelder Händel-Fest hocherfreuliche künstlerische Leistungen. An zwei Chorabenden wurden das „Alexanderfest" mit der Cäcilienode, der 42. Psalm (Anthem 6), das Utrechter Tedeum mit dem „Jubilate" als imposantem Ausklang vermittelt. Ein großes Orchesterkonzert, ein Kammermusik-Vormittag und eine weitere, dem Vortrag alter Musik und ihrer Instrumente dienende Veranstaltung zeigten Wille und Einsatz der am großen und verdienten Erfolg beteiligten Kräfte: des tüchtigen Krefelder Orchesters unter seinem Dirigenten Dr. Meyer-Giesow, der Gesangssolisten Ria Ginster (die in der Solo-Motette „Silete venti" sich sonderlich bewährte), Heinz Mar-

ten und Fred Drissen sowie Emmi Leisner, deren kultivierter Alt dem Vortrag dreier Arien diente. Günther Ramin zeigte seine große und gereifte Kunst in zwei Orgelwerken und als Cembalo-Spieler, während sich in den Begleitpart am Cembalo Professor Seiffert und die heimische Künstlerin Gisela Baum-Bonatz teilten. Uneingeschränktes Lob verdienen die Krefelder Chöre, die, hier unter Franz Oudille und Dr. Meyer-Giesow stehend, ihren guten Ruf mit respektablen Leistungen rechtfertigten.

Im Stadttheater kam Händels Zauber-Oper „Orlandos Liebeswahn" (Orlando furioso) in H. J. Mosers Bearbeitung zu einer beachtlichen und wirksamen Aufführung, die gleichwohl keinen Zweifel darüber ließ, daß sich Händels Opernwerk bei aller Verdienstlichkeit seiner Ausgrabung für den normalen Spielplan der deutschen Bühne kaum als lebensfähig erweist. Eine Sonderüberraschung bot die Uraufführung der Telemann-Oper „Sokrates" in der Erneuerung durch den Krefelder Dr. Josef Baum, ein ausgezeichneter Beleg der zwischen Commedia dell' arte und der Parodie-Oper des 19. Jahrhunderts stehenden Theaterkunst aus Hamburgs erster Blütezeit. Das witzig travestierende Werk fand spontane Zustimmung, seine Wiedergabe ließ keinen Wunsch offen. Ein Werk der frühen deutschen Operngeschichte scheint damit der Vergangenheit entrissen zu sein.

Unter dem Namen Händel sammelten sich am Abschluß des letzten Tages an die 15 000 Menschen im schönen Krefelder Stadtwald, wo mit Bootsfahrten bei bengalischer Beleuchtung und mit abschließendem Feuerwerk die Wasser- und Feuermusik Händels zur Wiedergabe gelangte und die festliche Veranstaltung einen repräsentativ-volkstümlichen Abschluß fand.

Kleine Berichte

Berliner Kunstwochen

Neben den beliebten Aufführungen alter Musik in der Goldenen Galerie des Charlottenburger Schlosses und im Schlüterhof stand im Mittelpunkt der Kunstwochen der 70. Geburtstag von Richard *Strauß*, der zur Aufführung seiner sämtlichen Bühnenwerke (mit Ausnahme der „Feuersnot") Veranlassung bot. Der Jubilar erschien bei dieser Gelegenheit mehrmals am Pult der Staatsoper, um einigen von ihnen: „Ariadne", „Arabella", „Intermezzo", „Ägyptische Helena" durch seine außerordentlich intensive und verfeinerte Dirigierkunst ein Letztes an artistischer Vollendung zu geben. Aber warum ließ sich die Staatsoper den gleichfalls in jenen Tagen gegebenen äußeren Anlaß entgehen, den 65-jährigen Hans Pfitzner zu ehren, wo doch der „Palestrina" vom Beginn der Spielzeit her im Spielplan stand? So hörte man von Pfitzner in diesen Tagen nur die drei Palestrina-Vorspiele (unter Furtwängler) und den 8stimmigen a cappella-Chor „Columbus" als Auftakt eines Akademie-Konzertes mit zeitgenössischer Musik. Es war dankbar anzuerkennen, daß die Musiksektion der Akademie der Künste ihr konsequentes Eintreten für die Lebenden auch den Kunstwochen zugutekommen ließ. Aber man wird ihr zugleich gern bestätigen, daß sie in der Auswahl der Programme oft schon glücklicher war als gerade diesmal, wo sie an Werken von Mitgliedern ihres Lehrerkollegiums nicht viel mehr als ein handwerklich einwandfreies Niveau zeigte. Zu bemerken wäre nur die Uraufführung eines geistig beweglichen, zügig geformten Klavierkonzertes von Kurt von *Wolfurt*, das sich zu modernem Stilwillen bekennt.

Ein zweiter Abend mit neuen Werken „deutscher Komponisten unserer Tage" war der Initiative von Gustav *Havemann* und seinem Landesorchester Gau Berlin zu verdanken. Man hörte neben einer stimmungsvollen „Zwiesprache zur Nacht jenseits der Menschen" für Bariton und Orchester (Text von Joseph Goebbels) von *Lichius* und dem

mehr äußerlich motorischen, nur zu Beginn des langsamen Satzes persönlicher geprägten Klavierkonzert von Ottmar *Gerster* eine lebendige, klanglich aparte Ouvertüre von Wilhelm *Maler* und die neue, überlegen hingesetzte Tanzphantasie von Hermann *Zilcher*, die volkstümliche Haltung mit höherem artistischen Anspruch musikantisch verbindet. In einer durch ihre Naivität entwaffnenden „Talentprobe" eines 19jährigen, der seine Strauß-Reminiszenzen in einer sinfonischen Dichtung „Münchhausen" für das naturalistische Riesenorchester zusammengestellt hatte, forschte man noch vergebens nach einem eigenen Klang.

Diese Ansätze zur Berücksichtigung des heutigen Schaffens nähren die Hoffnung, daß man in Zukunft das Bild des jungen Deutschland noch bewußter und gültiger zusammenfasse. Die „Berliner Kunstwochen" können durch die entschiedene Ausrichtung auf ein klares geistiges Ziel nur gewinnen.

H. J.

Reichskirchengesangstag in Dessau und Zerbst

Es ist eine uns nun schon gewohnte Sitte, daß man bedeutendere musikalische Veranstaltungen mit entsprechenden Jubiläen und Zentenarfeiern zusammenlegt. Man erinnert sich des vorjährigen Kirchengesangstages in Stuttgart, bei dem der Veranstalter selber, der „Evangelische Kirchengesangverein für Deutschland" sein 50-jähriges Bestehen feierte. Aber die Laune des Dezimalsystems läßt wohl selten so viel Jahrhundert-, Halb- und Vierteljahrhundertfeiern auf einen Termin fallen, wie beim diesjährigen Reichskirchengesangstag, den der „Verband evangelischer Kirchenchöre in Deutschland" als Nachfolger des „Ev. Kirchengesangvereins" in Dessau und Zerbst abhielt.

In den Ansprachen wurde mehrfach der letzten Dessauer Zusammenkunft gedacht, die gerade vor 25 Jahren stattfand. Wie heute ein 50-jähriger, der Landeskirchenmusikdirektor Prof. G. *Preitz* als würdiger Repräsentant anhaltischer Kirchenmusik der Tagung ihr Gepräge gab, so wirkte 1905 der damals ebenfalls gerade 50-jährige Rich. *Bartmuß* an der Orgel. Seine einst viel gespielten Orgelwerke — wir hörten eine Choralfantasie — überzeugen heute allerdings weniger als etwa die Festmotette seines Dessauer Kollegen Aug. *Klughardt.* — Aber erst, wenn man ein ganzes Jahrhundert überspringt und die Akten des Dessauer Musikfestes von 1834 wieder aufschlägt, kommt man auf den Mann, der Dessau eigentlich zur prädestinierten „Musikfeststadt" gemacht hat. Denn damals wirkte hier als Hofkapellmeister jener Fr. *Schneider*, ohne dessen bombastische Oratorien die ganze Musikfestbewegung der Romantik geradezu undenkbar gewesen wäre. Eine Pflicht der Pietät, daß man ihn mit einem Chor seines berühmtesten Oratoriums, dem „Weltgericht", und einer kecken Turmsonate zu Wort kommen ließ. Und wenn in Zerbst auch Teile aus der 16stimmigen Messe des Zerbsters *C. Fasch* erklangen, so ehrte man damit den Mann, der den Antoß zur Gründung jener Massenchöre, der „Singakademien" machte, die bald darauf die eigentlichen Träger der Musikfeste wurden.

Die Beteiligung des Dessauer Schloßkirchenchores, der wiederum in jener Blütezeit Dessaus, nämlich genau vor 125 Jahren aus einer Kurrende zu einem modernen gemischten Chor umgebildet wurde, hätte als Beweis für den Zusammenhang der diesjährigen Veranstaltung mit der romantischen Musikfestkultur dienen können, wenn nicht schon die ganze Organisation diesen Zusammenhang hätte erkennen lassen. Man hatte nämlich das „2. Anhaltische Landeskirchenmusiktreffen" mit dem 2. Tag des Festes zusammengelegt, und dieser Sonntag — ein Chor- und Volksfest, bei dem 1500 Sänger aus dem ganzen Land in der mächtigen Zerbster Nikolaikirche sangen und durch seine engen Straßen wimmelten — zeigte, daß die besten Traditionen der Musikfestbewegung von vor 100 Jahren hier noch lebendig sind, oder zum mindesten von Prof. Preitz wieder zum Leben erweckt wurden.

Eine andere Frage, ob nicht die Entwicklung gerade von diesem Typus der Massenchordarbietungen wegstrebt und den einzelnen Chor wieder viel mehr auf die allereinfachsten liturgischen Aufgaben im Gottesdienst hinweist. Wir wollen keineswegs verkennen, was die frischen und wohlgeübten

Chöre leisteten (außer einer Bachschen Kantate sang man mehrere doppel- und tripelchörige Choralbearbeitungen von Preitz); und auch die Solisten, von denen sich in einem Kammerkonzert besonders der Geiger Er. *Kindscher* und die Sopranistin Ilse *Helling-Rosenthal* auszeichneten, verdienten großes Lob. Aber wenn die Ansprachen des derzeitigen Reichsobmannes, Oberlandeskirchenrat Dr. *Mahrenholz*, immer wieder betonten, daß die vereinsmäßige Einstellung der Kirchenchöre so weit wie möglich hinter ihrer kirchlichen Bindung und Aufgabe zurücktreten solle, so war diese Linie in Dessau noch nicht deutlich herausgearbeitet. Wir dürfen jedoch hoffen, daß das Ereignis, dessen 400. Wiederkehr Dessau in diesem Jahre feierte, die Einführung der Reformation, sich heute wie damals als für die kirchenmusikalische Arbeit richtunggebend erweisen wird. U. L.

Münchhausen als Opernheld

Hansheinrich *Dransmann* erlebte mit der Uraufführung seiner heiteren Oper *„Münchhausens letzte Lüge“* im Dortmunder Stadttheater — gleichzeitig mit Kassel und Frankfurt a. M. — sein erfolgreiches Debut auf der Opernbühne. Der für die Vertonung noch wenig genutzte, dankbare Vorwurf: die mit Anekdotischem reich behängte, abenteuerliche Gestalt des „Lügenmünchhausen“, ist allgemein vertraut und volkstümlich, die textliche Gestaltung von Theo *Halton*, von einigen Schwächen und Längen der üblichen Operettendramaturgie abgesehen, geschickt und wirksam gearbeitet, sodaß dem Komponisten günstige Voraussetzungen zur Schaffung einer heiteren Volksoper an die Hand gegeben waren. Die durch die Vorbilder von Richard Strauß und Schreker deutlich bestimmte Musik Dransmanns erfüllt manches, was Idee und Artung einer heiteren Oper — und einer von Librettist und Musiker doch offenbar intentionierten Volksoper zumal — fordern, zwar noch nicht. Es fehlt die vollends überzeugende Ursprünglichkeit der melodischen Formulierung und eine einheitliche stilistische Linie, die zwischen der sich häufig impulsiv ankündigenden Begabung zu frischer, unprätentiöser Operettenmusik und den seriösen Ambitionen des Schrekerschülers vermittelt. Gleichwohl darf man nach dieser ersten Talentprobe, die vor allem durch beschwingte musikalische Dialogführung, durch die lebendig illustrative, oft auch etwas zu artistische Orchestertechnik, durch die farbige, durchaus tonal gebundene Akkordik und die sichere formale Anlage (zumal des zweiten Aktes) für sich einzunehmen weiß, dem noch jungen Komponisten ohne weiteres zutrauen, daß er sich zu einheitlichem Personalstil durchringt.

Die in allen Teilen wohlgelungene, vorteilhaft gerundete Dortmunder Aufführung warb dem Werk, vor allem durch die feinsinnige Direktion *H. Trinius'* und die lebendig bewegte Spielopernregie *Dr. Hartmanns*, Sympathien eines interessiert teilnehmenden Publikums. W. St.

Eine slovakische Volksoper

Es ist durchaus keine Seltenheit, daß die Bedeutung einer Persönlichkeit die Anerkennung gleichnamiger Familienmitglieder hemmt oder unberechtigt fördert. So war es bisher allgemein üblich, den 36 jährigen tschechisch-slowakischen Komponisten Karl *Haba* einfach als Bruder des bekannten Vierteltonpropagators Alois Haba vorzustellen. Diese oberflächliche und bequeme Formulierung vermochten seine beachtenswerten Arbeiten nicht zu ändern, mit denen er auch im Ausland an die Öffentlichkeit getreten war. Die Uraufführung seines ersten Bühnenwerkes, *„Janoschik“*, die das Tschechische Nationaltheater in Prag gewagt hat, wird wesentlich zu der Beseitigung jenes Urteils beitragen. Denn Karl Haba hat sich plötzlich einen Namen geschaffen, der für die Zukunft eine selbständige Betrachtung beanspruchen darf.

Zur Orientierung: Janoschik, ein junger Theologiestudent, kehrt gerade aus der Stadt zurück, als sein alter Vater bei Sklavenarbeit auf dem Felde von einem Aufseher zu Tode geprügelt wird. Dieser schrankenlose Despotismus veranlaßt ihn, mit mehreren gleichgesinnten Freunden eine Gruppe tatkräftiger Kämpfer für Recht und Freiheit zu organisieren. Aus Rache für die Willkür einer volksfernen Klasse wird er

zum Edelräuber, der den Reichen nimmt, um den armen Unterdrückten und Arbeitenden helfen zu können. Zwei Zaubergegenstände, ein Stock und ein Gürtel, verleihen ihm übermenschliche Kräfte und Schutz gegen jede Gefahr. Eine nebensächliche Liebeshandlung schafft einen eifersüchtigen Kameraden, der ihn dieser Symbole beraubt und dadurch der Polizeigewalt ausliefert. Auf dem Wege zum Tode verkündet er als Märtyrer die kommende Erlösung aus Not und Elend.

Der Held der Oper ist eine legendäre Gestalt der Slowakei, die Anton Klaschtersky in vier kurzen Akten dramatisiert hat. Das starke Nationalbewußtsein und die enge Verbundenheit mit der heimatlichen Sphäre haben sicherlich den Komponisten bewogen, gerade diesen dort so populären Stoff für seine erste Oper zu wählen und so ein persönliches Bekenntnis zu Heimat und Volk abzulegen. Zweifellos ist der bäuerliche Janoschik als Träger einer gerechteren Weltordnung und Symbol des Freiheitsgedankens ein slowakischer Karl Moor, wobei der überlieferte realistische Stoff mit Symbolik und Religionsphilosophie verbunden wurde.

Zu diesem Text hat nun Haba eine Musik geschrieben, die vorwiegend den symbolischen Charakter der Dichtung betont. In dieser glücklichen Vermeidung einer äußerlich theatralischen Haltung, zu der das Buch hätte leicht verführen können, liegt der Vorzug und zugleich die Schwäche seiner Partitur. Auf eine Formel gebracht: Haba gestaltet die allgemeinen textlichen Grundgedanken zu einer musikalischen Begleitung der Bühnenvorgänge. Da der Musik aber oft die Fähigkeit fehlt, sich der augenblicklichen Situation anzupassen, gewährt sie den szenischen Ereignissen bisweilen keine Unterstützung und erscheint neben der Handlung komponiert. Daher sind die Höhepunkte einzelne mehr oder weniger geschlossene Formen, die unabhängig von der Bühne bestehen oder Ruhepunkte im Ablauf der Geschehnisse darstellen. Dazu kommen noch jene Momente, wo ein Ausgleich mit der betreffenden Situation geglückt ist: der düstere Klang mit den harmonischen Reibungen in der Sklavenszene, die visionären Höhenregister für die ersehnte Freiheit, die religiöse Feierlichkeit in der Bibelerzählung, die tänzerische Rhythmik in den Volksszenen. Das Orchester zeichnet sich durch klare Instrumentation aus, die einer eigenwilligen, kühnen und konzessionslosen Harmonik und Thematik dient. Man bewundert die kunstvolle Verwendung volkshafter Elemente in dem modernen Klangbild und die Ansätze zu einer neuartigen Bildung schlichter melodischer Linien, die auch von der Singstimme neben dem deklamatorischen Sprechgesang benutzt werden.

Die Aufführung unter der musikalischen Leitung von Otakar *Ostrcil* ließ eine sorgfältige Vorbereitung und ein hohes künstlerisches Niveau erkennen. Die Titelrolle sang Vladimir *Tomsch* mit befriedigenden stimmlichen und darstellerischen Qualitäten, während die vielen anderen, rein episodischen Partien mit den besten Kräften des Ensembles besetzt waren. Die Aufnahme des Werkes war so günstig, daß der Komponist nach jedem Akt im Kreise der Mitwirkenden für herzlichen Beifall danken konnte. E.P.

Conrad Becks „Oratorium"

Die Idee des Oratoriums birgt eine geistige Forderung in sich, welche über das Musikalische als solches hinaus diese Kunstform in eine besondere Sphäre hebt. Während wir bei der Oper bereit sind, das Werk in seiner gegebenen Gestalt anzuerkennen, verlangen wir beim Oratorium schon vom gedanklichen Vorwurf eine zu uns sprechende Wahrheit. Ob sie kultischer Art oder durch eine mehr eigenständige Religiosität sanktioniert sei, ob sich in ihr nur die Frömmigkeit des Poeten spiegle: wesentlich ist, daß die Musik sie als Bekenntnis, nicht als Gegenstand ästhetischer Darstellung ergriff.

Bei dem abendfüllenden Chorwerk, das *Conrad Beck* unlängst seinen beiden Kantaten kleineren Ausmaßes, „Tod des Oedipus" und „Lyrische Kantate", folgen ließ, ist diese Vorbedingung erfüllt. Die Auswahl ergreifender Sprüche aus dem „Cherubinischen Wandersmann" des Angelus Silesius ist in ihrer bedeutsamen und folgerichtigen Art der Zusammenstellung schon an sich ein Akt geistiger Auseinandersetzung. Was sich der Schau des großen deutschen Mystikers als das Sein des Menschen erschloß,

wird von Beck aus der Intimität vereinzelter Sprüche herausgehoben und in zwei Hauptteile mit mehreren Unterabteilungen zusammengefaßt zu einem wuchtigen Appell an menschliche Existenz verdichtet.

Der nach Objektivierung strebenden textlichen Anlage entspricht die musikalische Form des klassischen Oratoriumstypus mit architektonischen Chorstücken, Solis und Ensembles, sowie der von Beck gewählte monumentale Apparat von großem Chor, großem Orchester und Orgel. Dennoch macht sich hier eine Problematik geltend, die nicht ohne beeinträchtigenden Einfluß auf die Gesamtwirkung bleibt.

Beck schreibt zu den bei aller Strenge von Innigkeit umstrahlten Worten des Mystikers eine asketisch-harte, holzschnitthafte Musik. Ihre Düsterkeit wird nur durch das lichte, durchgeistigte Melos der Sopransoli durchbrochen. In ihnen dringt Beck zu einer gelösten Schönheit der Stimmführung vor, die freilich den linearen Klangpuritanismus anderer Teile, namentlich der Altsoli, doppelt stark als nicht überzeugend empfinden läßt. Am fraglosesten gelingen die von männlicher Wucht getragenen Chorstücke.

Aufs Ganze gesehen, vermag der leidenschaftliche Einsatz, der in jedem Takt zu spüren ist, es nicht zu verhindern, daß durch die zu weitgehende Bevorzugung dunkler Bläserfarben im Orchester und durch eine Neigung zu rhythmischer Starrheit eine gewisse Eintönigkeit aufkommt. Die Gefahr hierzu lag schon in dem textgemäß auf Entwicklung und Steigerung verzichtenden Gesamtaufbau beschlossen. Dennoch: das Werk besitzt ein inneres Gewicht, das zur Auseinandersetzung mit ihm zwingt.

Die Uraufführung in Basel durch Paul Sacher an der Spitze des verstärkten Basler Kammerchors und Kammerorchesters mit Ria Ginster (Sopran), Maria von Basilides (Alt), Fritz Lechner (Bariton) als Solisten und Adolf Hamm an der Orgel war von außerordentlicher Plastik und Eindringlichkeit. Der große Erfolg, der dem anwesenden Komponisten vor ausverkauftem Haus zuteil wurde, war ein schönes Zeugnis für das lebendige Interesse, das das Basler Publikum dem Schaffen der Jungen entgegenbringt. R. O.

Kammermusik in Genf

Unter dem Titel *„Le Carillon"* gründete *André de Blonay* im September 1933 eine Vereinigung für moderne Kammermusik. Die Mitglieder treffen sich zwanglos in einem intimen Studio der Altstadt zur freien Aussprache über die heutige Musik und ihre Vertreter, nachdem man sich durch ein- oder zweimaliges Anhören mit einem bestimmten Werk oder einem Komponisten auseinandergesetzt hat. Schon als Versuch, die erstarrte Form des Konzerts zu sprengen, ist die Tätigkeit des „Carillon" bemerkenswert. Die für das Konzert so verhängnisvoll gewordene Trennung zwischen Ausübenden und Zuhörern ist aufgehoben, indem beide in gleicher Weise an der Gestaltung der Programme mitwirken. Daß damit zugleich eine Gefahr verbunden ist, hat auch die erste Saison des „Carillon" bewiesen: In den neun Abenden entfiel von den 29 verschiedenen Autoren allein ein Drittel auf Genfer Komponisten! Zudem wird das freilich schwer durchführbare aber für die Existenz des „Carillon" entscheidende Bestreben sein müssen, die Werke in einwandfreier Wiedergabe zur Diskussion zu stellen. Komponisten und Ausübende, die keine inneren Beziehungen zur heutigen Musik haben, sind im hohen Maße geeignet, der guten Sache zu schaden.

Die 34 aufgeführten Werke zeugen von erstaunlicher Vielseitigkeit. Verschiedene der heute markantesten Musiker Europas waren mit selten oder noch nie gespielten Stücken vertreten: Strawinsky, Fauré, Roussel, Poulenc, Ibert, Caplet (Le Miroir de Jésus, Drei Gebete), Malipiero (1. und 2. Streichquartett), Castelnuovo-Tedesco, Casella, Ravel, Bartok, Alban Berg — von diesem Streichquartette und die Lyrische Suite, die dank des Kolisch-Quartetts stärkste Eindrücke hinterließen — und der hier sehr beliebte Paul Hindemith mit seinem „Marienleben" und der „Kleinen Kammermusik für 5 Bläser".

Durch den „Carillon" erhält Ansermets Pionierarbeit für zeitgenössische Orchester- und Chormusik auf dem Gebiet der Kammermusik eine wertvolle Ergänzung, die wir schon nach der ersten erfolgreichen Saison nicht mehr missen möchten. *W. T.*

Frederick Delius † Mindestens drei Nationen könnten sich um den Besitz dieses feinnervigen Musikers streiten: in England wurde er als Sohn deutscher Eltern geboren, und seit seinem 25. Lebensjahr lebte er in Frankreich, dessen musikalischer Impressionismus den eigenen Stil Delius' weitgehend mitbestimmte. In Frankreich ist der Zweiundsiebzigjährige in tiefer Zurückgezogenheit nun auch gestorben. Damit vollendete sich in angemessener Weise heimlich und still das Leben eines Komponisten, dessen Werke von Anfang an nicht danach angetan waren, breite und lärmende Erfolge zu erzielen: seine zartversponnene und sensible Musik, die oft ihren eigenen, seltsam verwehenden Klängen nachzulauschen scheint, läßt sich am besten mit der Verskunst Rainer Maria Rilkes vergleichen. Sie ist vornehmstes Fin de siècle, sie wurde nur noch selten gespielt, sie fand die Liebe nur weniger Kenner. Als kürzlich aus Anlaß seines Todes die Ätherwellen Delius' ätherisches Werk „Sea-drift" (Im Meerestreiben) zu uns trugen, da ließ es sich immerhin verstehen, daß Sir Thomas Beecham sagen konnte: „Ich habe alles von Strauß und Elgar dirigiert und fand große Schönheit und viel Scharfsinn in diesen Werken, aber bei Delius gibt es etwas, das noch mehr befriedigt". W. St.

Notizen

Werke und Aufführungen

Die *„Symphonie Mathis der Maler"* von Paul *Hindemith* wurde bisher in Berlin, Duisburg, São Paulo, Scheveningen, sowie durch die Sender Hamburg (mit München und Deutschlandsender), Köln, Leipzig und London aufgeführt. Für die nächste Zeit stehen weiter bevor: Wiesbaden (2 mal), New York, Arnhem, Schaffhausen, Baden-Baden, Chemnitz, Dortmund, Dresden, Frankfurt/Main, Hilversum, Kassel, Leipzig, Utrecht, Bern, Breslau, Los Angeles, Prag, Teplitz-Schönau.

Das neue Oratorium von Joseph *Haas*, *„Das Lebensbuch Gottes"*, wird am 6. November in Essen unter Leitung von Johannes Schüler zur Uraufführung kommen. Eine Reihe von Chorvereinigungen haben das Werk für den kommenden Winter zur Aufführung angenommen; als Aufführungsdaten stehen bis jetzt fest: 3. Dezember Hamm, 9. Dezember Baden-Baden.

Die nächste Aufführung des Oratoriums *„Der große Kalender"* von Hermann *Reutter* findet in München-Gladbach durch den Cäcilienverein unter Leitung von Generalmusikdirektor Gelbke am 9. und 10. November statt.

Die Uraufführung der Oper *„Der falsche Waldemar"* von Paul *Höffer* findet am 24. November in Stuttgart statt.

Von Wolfgang *Fortner* übertrug der Reichssender Berlin am 8. August die *„Sweelinck-Suite"* und das *„Konzert für Streichorchester"*. Letzteres Werk wurde kürzlich auch vom Reichssender Leipzig übertragen; weitere Aufführungen stehen bevor in München (Rundfunk) und Zürich; außerdem wurde es vom Niederländischen Kammerorchester in das Repertoire aufgenommen und gelangt in einer Reihe von Städten zur Aufführung.

Am 9. Juli fand in Krefeld die erfolgreiche Erstaufführung von Ottmar *Gersters* Volksoper *„Madame Liselotte"* statt. Das Werk wurde auch am 11. August vom Reichssender Hamburg in eigener Aufführung übertragen.

Unter Leitung von Gerhard *Maasz* kamen in der vergangenen Spielzeit am Reichssender Hamburg Werke von Bartók, Busoni, Distler, Dressel, Frommel, Haas, Höller, Hindemith („Symphonie Mathis der Maler" mit Übertragung auf den Deutschlandsender und München), Kodaly, Ravel, Siege, Turina u. a. zur Aufführung. In der regelmäßigen Programmfolge „Musik aus dem Manuskript" brachte Maasz Werke der norddeutschen Komponisten Barke, Erdlen, Girnatis, Grimpe, Hammer, Hartung, Hennies, Koster, Kraft, Maasz, Paulsen, Roters, Scheffler, Treutler u. a.

Das *Peter-Quartett* wurde vom Reichssender Hamburg für eine Kammermusikstunde zeitgenössischer Musik verpflichtet. Es kommen Streichquartette von Paul *Hindemith* und Ernst *Schiffmann*, sowie ein Streichtrio von Heinz *Schubert* zur Aufführung.

Ernst-Lothar *von Knorr* arbeitet z. Zt. an einem Werk für Vokal- und Instrumentalsoli, Männer, Frauen- und gemischten Chor, das zu Beginn der kommenden Saison durch die Arbeitsgemeinschaft Berliner Chöre unter Helmuth Koch zur Uraufführung gelangen wird.

Ein Concertino für Klavier und Kammerorchester von Helmut *Degen* gelangte am 21. Juni durch Kapellmeister H. Pensis am Luxemburger Sender zur erfolgreichen Uraufführung. Den Solopart spielte Thekla Altmeier (Trier).

Willy *Burkhard* vollendete soeben eine *„Fantasie für Streichorchester"*, die am 30. Oktober in Basel Kammerorchester) uraufgeführt wird. Weitere Auf-

führungen folgen am 22. November in Zürich (Kammerorchester), St. Gallen und Bern.

Beim 13. Mozartfest in Würzburg wurde am 28. und 30. Juni das *„Adelaide-Konzert"* von Mozart unter Leitung von Generalmusikdirektor Dr. Paul Böhm und mit Prof. Dr. Havemann als Solist mit großem Erfolg aufgeführt.

Auf dem Schwäbischen Sängerfest in Heilbronn vom 27./30. Juli wurde die Kantate *„Der steile Weg"* von Bruno *Stürmer* unter Leitung von Musikdirektor Zipperer mit außerordentlichem Erfolg uraufgeführt.

Personalien

Siegmund *von Hausegger* ist auf seinen Wunsch zum 1. September von der Leitung der Staatl. Akademie der Tonkunst in München zurückgetreten. Zu seinem Nachfolger wurde Prof. Richard *Trunk* ernannt.

Helmut *Seidelmann*, 1. Kapellmeister des Opernhauses Frankfurt a. M. wurde als Generalmusikdirektor an das *Dessauer* Friedrich-Theater verpflichtet.

Wilhelm *Furtwängler*, Wilhelm *Backhaus* und Richard *Strauß* ist die Ehrenmitgliedschaft der Wiener Philharmoniker zuerteilt worden.

Hans *Pfitzner* wurde anläßlich seines 65. Geburtstages in München durch die Überreichung der Goethe-Medaille für Wissenschaft und Kunst geehrt.

Armin *Knab* wurde als Kompositionslehrer an die Akademie für Kirchen- und Schulmusik Berlin berufen.

Der Leiter der bayerischen Staatstheater, Generalintendant Freiherr von und zu *Franckenstein*, wird mit Ablauf des Spieljahres in den Ruhestand treten und hat bis dahin Urlaub genommen. Die Intendanzgeschäfte führt vertretungsweise Operndirektor Generalmusikdirektor Professor *Knappertsbusch*. Auch der Generaldirektor der Verwaltung der Staatstheater, *Dr. Bauckner*, wird aus seiner Tätigkeit ausscheiden und in den einstweiligen Ruhestand treten.

Verschiedenes

Um eine einheitliche Behandlung aller Fragen der vokalen und instrumentalen Laienmusik zu gewährleisten, hat der Präsident der Reichsmusikkammer ein *„Amt für Chorwesen und Volksmusik"* innerhalb der *Reichsmusikkammer* errichtet. Zum Leiter dieses Amtes wurde der bisherige Leiter des „Reichsverbandes für Chorwesen und Volksmusik" Prof. Dr. Fritz *Stein* bestellt. Dem Aufgabenbereich sollen die drei Fachverbände: „Deutscher Sängerbund" als Fachverband für das gesamte Männerchorwesen, der „Reichsverband der gemischten Chöre" und der „Reichsverband für Volksmusik" unterstehen. Durch diese Anordnung wird der bisherige „Reichsverband für Chorwesen und Volksmusik" aufgelöst.

Zum 250. Geburtstag von Joh. Seb. *Bach* soll 1935 unter der Schirmherrschaft des Reichsstatthalters Loeper in *Köthen*, wo der Meister mehrere Jahre gewirkt hat, ein *Anhaltisches Bachfest* gefeiert werden, dessen Vorbereitungen der *Bach-Verein* in Köthen übernommen hat.

Aus Anlaß des 250. Geburtstages von Georg Friedrich *Händel* am 23. Februar 1935 hat der Minister für Volksaufklärung und Propaganda, Dr. Goebbels, *Halle* zur *Händel-Feststadt* für das Jahr 1935 erklärt und außerdem vorgesehen, daß im Februar 1935 in Halle *Reichs-Händel-Gedenktage* stattfinden.

Die Direktion des *Neuen Theaters zu Leipzig* versandte kürzlich ein Rundschreiben, um die *Wünsche seiner Besucher* festzustellen. Darauf gingen 1036 Antworten ein. An erster Stelle der gewünschten Opern steht „Rienzi" mit 223 Stimmen, dann „Die Meistersinger" mit 211, „Der Evangelimann" mit 197, „Götterdämmerung" mit 175, „Tiefland" mit 172, „Siegfried" mit 171, „Walküre" mit 170, „Parsifal" und „Tannhäuser" mit je 167, „Aida" mit 166, „Carmen" mit 165 und „Der fliegende Holländer" mit 162. Es folgen in weiterem Abstand „Die toten Augen", „Zauberflöte", „Mignon", „Lohengrin", „Margarethe", „Rheingold", „Don Juan", „Figaros Hochzeit", „Tristan", „Oberon", „Der Troubadour", „Othello", „Das Glöckchen des Eremiten", „Der Freischütz", „Martha", „Ein Maskenball", „Die Macht des Schicksals", „Der Waffenschmied" und „Salome". Am Ende der Reihe von Werken, die mehr als 50 Stimmen erhielten, stehen „Elektra" und „Don Carlos" mit je 51 und „Die Regimentstochter" mit 50 Stimmen.

In *Bremen* findet vom 6.—8. Oktober das 22. deutsche *Bachfest* statt.

Als *„Neue deutsche Volksmusik Donaueschingen"* sollen jetzt die früheren Donaueschinger Kammermusikfeste zeitgemäß fortgesetzt werden. Die erste dieser Veranstaltungen wird im Herbst dieses Jahres stattfinden.

Die N. S. Spielschar in Nürnberg (Reichsbund Volkstum und Heimat) veranstaltete vom 15.—17. Juni einen Wochenendkurs für *„Elementare Musikerziehung"*. Als Leiter wurde Hans Bergese, Lehrer an der Güntherschule-München und Assistent von Carl Orff, gewonnen. Der Kurs gab einen Querschnitt durch das *„Orff-Schulwerk"* und einen Einblick in die Erziehungsweise, die in ihm aufgebaut ist. Im Vordergrund stand die Erarbeitung der „Rhythmisch-melodischen Übung", verbunden mit der Dirigierübung. Chorische vokale und instrumentale Laienmusik („Stücke zum Singen und Spielen", Schlagwerk-, Blockflöten- und Geigenübung) wurde ergänzend miteinbezogen. Auf Wunsch der Teilnehmer, meist Lehrer, Chorleiter, Spielscharführer, HJ-Führer, BDM, Musikliebhaber, Laien u. a., wird ein *Dauerkurs* in „Orff-Schulwerk" eingerichtet werden.

In der Bibliothek des *Stockholmer* Musikhistorischen Museums hat Adolf *Sandberger* ein neues *Haydn-Manuskript* entdeckt. Es ist dies ein „Diver-

tissement für Bariton-Gamba, Altvioline und Violoncell". Es wurde dort als von unbekanntem Verfasser stammend aufbewahrt.

Das nächste Fest der *Internationalen Bruckner-Gesellschaft* findet vom 2. bis 4. September in *Aachen* statt. Aufgeführt wird unter Peter *Raabe* die erste Symphonie in ihrer ursprünglichen Fassung, die fünfte und die neunte Symphonie, die e-moll-Messe und der nachgelassene 112. Psalm; unter Franz Moißl (Wien) die „Nullte" Symphonie und die Bruckner-Fanfaren von Vinzenz Goller; unter Theodor *Rehmann* die e-moll-Messe beim Hochamt im Dom; unter Willi *Weinberg* a-cappella-Chöre. Das Peter-Quartett wird mit einem Krefelder Künstler das Quintett spielen. Den Festvortrag hält Dr. Grüninger (Weinheim).

Professor Willy *Rehberg*, Mannheim, veranstaltete eine Reihe von 12 Abenden „Die Klaviermusik von 1450—1800" mit mündlichen Erläuterungen. In außerordentlich lebendiger und eindrucksvoller Darstellung gab der vorzügliche Kenner der alten Musik einen umfassenden Überblick über die Klavierliteratur dieser Zeit, die für die Pflege und Belebung der deutschen Hausmusik auch heute wieder von ganz besonderer Bedeutung ist.

Der Präsident der Reichsmusikkammer, Dr. Richard Strauß, hat — wie die Theater-Depeschen melden — den Wunsch ausgesprochen, daß künftig keine *Potpourris* mehr gespielt werden möchten, die die Werke unserer großen Meister in zerstückelter Form wiedergeben.

Zu dem *Preisausschreiben* des Kulturamtes der NS-G. „Kraft durch Freude" in der Deutschen Arbeitsfront gingen 694 Kompositionen ein. In die engere Wahl gelangten siebzehn Werke. Unter diesen befand sich jedoch *keines*, dem die Preisrichter einen *ersten Preis* von 1000 Mark hätten zuerkennen können. Das Kulturamt der NS-G. „Kraft durch Freude" in der Deutschen Arbeitsfront beschließt daher, dem Vorschlage der Preisrichter gemäß von einer Preisverteilung, wie sie im Preisausschreiben vorgesehen war, diesmal abzusehen. Gleichwohl soll als Anerkennung für die besten eingesandten Werke ein Geldbetrag zur Verteilung gelangen, welcher den Komponisten folgender Werke zugesprochen wird: 500 Mark erhält Karl *Gerstberger* für das Chorwerk „Weckruf und Lob der Arbeit", 300 Mark Hugo *Herrmann* für das Chorwerk „Symphonie der Arbeit", je 200 Mark erhielten Walter *Rein*, Frankfurt am Main („Lob der Arbeit"), Willi *Czernik* („Deutsche Arbeit"), und Karl *Vollmer* („Tag der Arbeit"). Das Kulturamt beschloß als neuen Termin für das Preisausschreiben den 1. Januar 1935. Die volle Summe von 5000 Mark wird nach Maßgabe des bisherigen Planes verteilt werden. Der Gedanke „Ehrung der Arbeit" soll wiederum den eingesandten Chorwerken zugrunde liegen.

Die *Preußische Akademie der Künste*, Abteilung Musik, hat zur Förderung und Belebung der *Hausmusik* ein *Preisausschreiben* erlassen, durch das Komponisten deutscher Staatsangehörigkeit und arischer Abstammung aufgefordert werden, Kammermusikwerke für Streichinstrumente oder Blasinstrumente mit und ohne Klavier bis zum 1. März 1935 an die Akademie der Künste einzureichen. Es sind zwei Preise ausgesetzt: ein erster in Höhe von 1250 RM. und ein zweiter in Höhe von 750 RM.

Mit der *Umwandlung des Berliner Philharmonischen Orchesters zum Reichsorchester* ist bis auf den freiwillig ausscheidenden bisherigen ersten Konzertmeister Simon Goldberg der gesamte Klangkörper in der von *Furtwängler* aufgebauten und auch weiterhin repräsentierten Form vom Reich übernommen worden. Wenn dabei der Zusammenschluß mit dem ehemaligen *„Symphonie-Orchester"*, der seit dem 1. Oktober 1932 bestand, wieder aufgelöst wurde, so wird das Philharmonische Orchester davon nicht berührt. Durch die Neuregelung wird neben der endgültigen materiellen Sicherung und der dadurch bedingten Steigerung der geistigen Aktionsfähigkeit namentlich auch der Geschäftsbereich des Orchesters erweitert, indem die Konzerte künftig nicht mehr durch Konzertdirektionen, sondern ausschließlich in eigener Regie veranstaltet werden.

Der *Emil Hertzka-Preis*, der bisher zweimal zur Verteilung gelangt ist, wird soeben neu ausgeschrieben: für ein musikdramatisches Werk (Oper, Ballett, Pantomime), das nicht früher als vor fünf Jahren beendet, ungedruckt und nicht aufgeführt ist. Die Einreichung hat bis zum 31. Januar 1936 zu erfolgen, die Preiszuerkennung erfolgt am 9. Mai 1936. Der Preis soll vor allem zur Einreichung von solchen Werken anregen, die in ihren technischen Mitteln einer Aufführung keine allzu großen Schwierigkeiten entgegenstellen und die daher neben den rein künstlerischen Qualitäten vom praktischen Standpunkt des heutigen Opernspielplanes aus besondere Beachtung verdienen.

Ausland

Holland:

Willem *Mengelberg*, der Leiter des Concertgebouw-Orchesters, erhielt einen Lehrstuhl für allgemeine Musikwissenschaft an der Universität Utrecht.

Generalmusikdirektor *Schuricht* errang mit der II. Sinfonie des jungen Holländers Henk *Badings* am 6. Juli in Scheveningen einen vielbeachteten Erfolg.

Japan:

Klaus *Pringsheim* hatte mit seinem ersten Konzert in Shanghai als Interpret deutscher Werke starken Erfolg, der nach der vom Städtischen Orchester gespielten Ersten Brahms-Symphonie seinen Höhepunkt erreichte. Als Novität brachte der ständig in Tokio wirkende Dirigent ein „Thema mit Variationen für Streichorchester" des japanischen Komponisten Tajiro Goh.

Schweiz:

Der in Basel tätige Kapellmeister Paul *Sacher* wird die kommende Saison 1934/35 im Ausland verbringen und hat sich darum von der Leitung des Basler Kammerorchesters (Kammerchor und Kammerorchester) und als Direktor der Schola Cantorum Basiliensis auf ein Jahr beurlaubt.

Am 17. Oktober veranstaltet das Musikkollegium in Winterthur eine Konzertaufführung von der Oper *„Die ersten Menschen"* von Rudi *Stephan*.

Südamerika:

Der Organist der Leipziger Thomaskirche, Günther *Ramin*, wurde für den Herbst zu einer Konzertreise nach Südamerika eingeladen. Er wird etwa 30 Konzerte deutscher Orgelmusik, vor allem von *Reger* und *Bach*, veranstalten.

SCHRIFTLEITUNG: DR. HEINRICH STROBEL

Alle Sendungen für die Schriftleitung u. Besprechungsstücke nach Berlin-Charlottenburg 9, Preußenallee 34 (Fernruf J 9 Heerstr. 5378) erbeten. Die Schriftleitung bittet vor Zusendung von Manuskripten um Anfrage mit Rückporto. Alle Rechte für sämtliche Beiträge vorbehalten. Verantwortlich für den Verlag: Dr. JOHANNES PETSCHULL, MAINZ // Verlag: MELOSVERLAG MAINZ, Weihergarten 5, Fernsprecher: 41441 (Sammelnummer); Telegramme: MELOSVERLAG; Postscheck nur Berlin 19425 // Auslieferung in Leipzig: Karlstr. 10. Die Zeitschrift erscheint am 15. jeden Monats. D. A. (II. 1934): 900. — Zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen oder direkt vom Verlag // Das Einzelheft kostet 1.25 Mk., das Abonnement jährl. 10.— Mk., halbj. 5.50 Mk., viertelj. 3.— Mk. (zuzügl. 15 Pf. Porto p. H., Ausland 20 Pf. p. H.). Anzeigenaufträge an den Verlag. Bei Wiederholungen hohe Rabatte

Diesem Heft liegen bei:
»Der Golden Brunnen«, Mitteilungen aus Schott's Chorverlag, 1934, Nr. 3;
ein Prospekt »Neue Chorwerke für Weihnachten« des Verlages B. Schott's Söhne, Mainz.

Soeben erschien die Studienpartitur zur „Symphonie Mathis der Maler" von Paul Hindemith (Ed. Schott Nr. 3509). Preis: M. 4.– B. Schott's Söhne, Mainz

WERK-REIHE FÜR KLAVIER

Neuentdeckungen für Unterricht und Haus!

Zu 2 Händen

JOSEPH HAYDN (1732–1809)
6 leichte Sonatinen *(Woehl)* Ed. Schott Nr. 2333 M. 1.50

G. PH. TELEMANN (1681–1767)
Kleine Fantasien für Klavier (Cembalo) *(Doflein)*
Ed. Schott Nr. 2330 M. 1.50

KLAVIERMUSIK AUS FRÜHER ZEIT (1350–1650) *(Apel)*
I. Band: Deutschland und Italien (Enthält Stücke von: Paumann, Kotter, Neusiedler, Nörmiger, Scheidt, Cavazzoni, Giov. Gabrieli, Diruta, Banchieri, Frescobaldi u. a.).
Ed Schott Nr. 2341 M. 1.80
II. Band: England, Frankreich und Spanien (Enthält Stücke von: Aston, J. Bull, Byrd, Atteignant, Gaultier, L. Couperin, Milan, Cabezon, Thomas de Sancta Maria u. a.).
Ed. Schott Nr 2342 M. 1.80

Zu 4 Händen

D. G. TÜRK (1756–1813)
Tonstücke für vier Hände *(Doflein)*, 2 Hefte
Ed. Schott Nr. 2296/7 je M. 2.–

Jedes Heft mit Vorwort, spieltechnischen Anweisungen u. historischen Erläuterungen.

B. SCHOTT'S SÖHNE / MAINZ

In der Sammlung »Werk-Reihe für Klavier« werden Werke der bedeutendsten Meister der Klavierkomposition unter Kenntlichmachung des Urtextes veröffentlicht. Die Auswahl bietet *durchweg leichte bis mittelschwere Werke*, die bisher noch wenig beachtet wurden, denen aber eine bedeutsame Stelle innerhalb der gesamten Klaviermusik zukommt. Die Sammlung ist *sowohl für den Unterricht wie auch für die Benützung durch Kenner und Liebhaber* (auch am Cembalo) gedacht.

Prospekt mit Notenproben kostenlos

Soeben erschienen

G. FRESCOBALDI

Fünf Canzonen für 2 beliebige hohe Instrumente, Tasteninstrument und Basso continuo ad lib. Partitur und Stimmen Ed. Nr. 2304 M. 3.50, Ergänzungsstimmen einzeln je M. –.50.

Frescobaldi übertrug mit diesen herrlichen Canzonen für ein oder zwei Einzelstimmen und Baß als erster nach 1600 eine vokale Kleinform auf das instrumentale Gebiet. Dabei ist deutlich die reine Freude am musikalischen Spiel zu erkennen, während die virtuose Darstellung bewußt zurückgehalten wird. Mit ihrer Aufnahme in die Sammlung „ANTIQVA" erscheinen die Stücke zum erstenmal in einer Ausgabe für den praktischen Gebrauch. Sie sind von allen denkbaren Melodieinstrumenten (Streichern oder Bläsern, auch Blockflöten) in jeder beliebigen Mischung ausführbar.

Erschienen in der Sammlung »ANTIQVA«
Ausführlicher Prospekt mit Notenproben aller Werke kostenlos

B. SCHOTT'S SÖHNE, MAINZ

DIE NEUE HAUSMUSIK

Eine Reihe von leichten Werken für Klavier, Violine und für Gesang in reizender, besonders geschmackvoller Ausstattung

KLAVIER ZU ZWEI HÄNDEN

GROSSE MEISTER FÜR KLEINE HÄNDE

Eine Auswahl von Originalklavierkompositionen leichtester Spielart mit sorgfältigen Fingersätzen und Bezeichnungen von Marianne Kuranda

I. Folge: Stücke von Händel Couperin J. S. Bach Rameau Ph. Em. Bach U.-E. 10440 RM 1.50 no

II. Folge: Stücke von Kuhnau Muffat Maichelbek Graun Wagenseil Leop. Mozart Kirnberger U.-E. 10587 RM 1.50 no

ARNOLD EBEL: 10 leichte Klavierstücke

Bunte, phantasievolle Stücke, die dem Schüler mit einfachsten Mitteln die Klangeffekte des Klaviers in ihrem lautmalerischen Satz erschließen U.-E. 10546 RM. 1.50 no.

SECHS DEUTSCHE VOLKSLIEDER mit Variationen von Rudolf Müller

Abwechslungsreiche, leichte Variationen über „Kuckuck ruft aus dem Wald" „Der Kuckuck und der Esel" „Guter Mond" „Ein Männlein steht im Walde" „Das Laub fällt von den Bäumen" „Ein Lager aus Kurpfalz". U.-E. 10438 RM 1.50 no

WASSIL BARWINSKYJ: Miniaturen

Sechs sehr melodiöse, wohlklingende Stücke über ukrainische Volksweisen. U.-E. 8146 RM 2.– no

ARTHUR WILLNER: Neues Notenbuch

10 melodische Stücke für die Jugend U.-E. 10433 RM 1.50 no

VIOLINE UND KLAVIER

NEUE MEISTERKLÄNGE

15 Stücke in vorzüglich klingenden Bearbeitungen, in der Geigenstimme nicht über die III. Lage hinausreichend. U.-E. 10439 RM 2.– no

JOAN MANÉN: 5 spanische Melodien

Leichte spanische Tänze des berühmten Meistergeigers, melodisch überaus reizvoll, rhythmisch interessant. U.-E. 9955 RM 2.50 no

ZWEI NACHGELASSENE WERKE VON

ROBERT SCHUMANN

erstmalig herausgegeben von Dr. Karl Geiringer

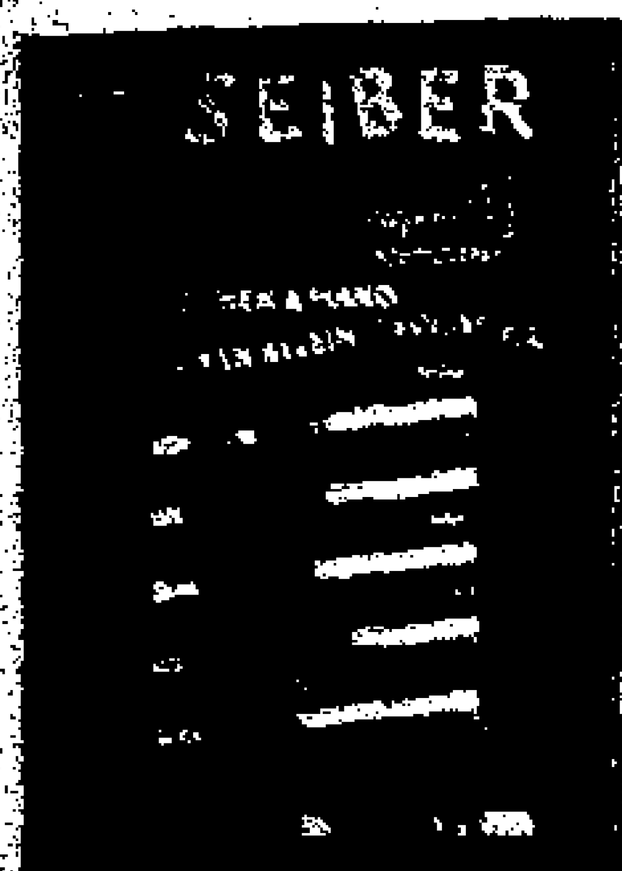
Acht Polonaisen, für Klavier zu 4 Händen. U.-E. 10469 RM 2.– no

Sechs frühe Lieder, f. mittl. Stimme u. Klav. U.-E. 10559 RM 2.– no

Verlangen Sie vollständige Verzeichnisse

UNIVERSAL-EDITION A.-G. / WIEN-LEIPZIG

Berlin: Musikalienhandlung in der Potsdamerstraße, Hans Dünnebeil



2 wichtige Werke für die rhythmische Schulung

MATTHIAS SEIBER

Leichte Tänze

Neu! Für **2 Violinen** in 1. Lage (Klavier ad lib.)
2 Hefte Ed. Schott Nr. 2286/87 je M. 2.—

Für **Klavier** Ed. Schott Nr. 2234 M. 2.—

Ein Querschnitt durch die neuen Tanzrhythmen an Hand von schlagerartigen, aber musikalisch vollwertigen, melodisch sehr charakteristischen ganz leichten Stücken.

Für den fortschrittlichen Lehrer das Ideal und für den Schüler die helle Freude! Aber auch für jeden Musikliebhaber ein Genuß — und dazu eine lehrreiche Unterhaltung.



Rhythmische Studien

für **Klavier** Ed. Schott Nr. 2328 M. 2.—

Die Fortsetzung der Klavierfassung der „Leichten Tänze": die Probleme der modernen Rhythmik, die in jedem zeitgemäßen Klavier-Unterricht behandelt werden müssen, zu überaus instruktiven kleinen Etüden verarbeitet, technisch leicht.

B. SCHOTT'S SÖHNE / MAINZ

J. & W. CHESTER Ltd., MUSIKVERLAG, LONDON

CLAUDIO MONTEVERDI

IL COMBATTIMENTO DI TANCREDI E CLORINDA

Für 3 Stimmen, Streicher und Harpsichord

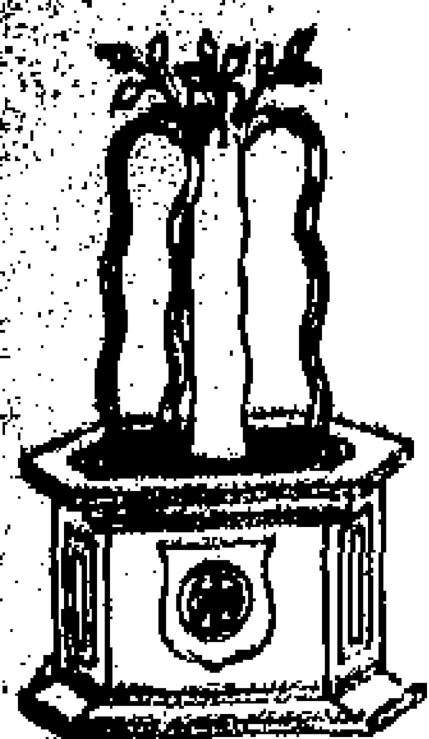
(Das Harpsichord kann durch Klavier, Harfe oder Celesta ersetzt werden)

Text (italienisch) von Torquato Tasso

Herausgegeben von G. FRANCESCO MALIPIERO

Partitur M. 15.—

11, GREAT MARLBOROUGH STREET, LONDON W. 1, ENGLAND



DER GOLDEN BRUNNEN

MITTEILUNGEN AUS SCHOTT'S CHORVERLAG

B. SCHOTT'S SÖHNE / MAINZ UND LEIPZIG

1933/34 Nr. 2

Walter Rein, ein Chorkomponist unserer Zeit

von **Kurt Bergmann**

Wenn wir den Gründen nachgehen, warum oft Berufsmusiker die Arbeit in unseren Chören nicht so recht ernst nehmen, so finden wir sie weniger in der Ansicht, daß sich hier musikalische Laien betätigen, als vielmehr darin, daß die Literatur, die wir im Vereine erarbeiten und dann im Konzert vortragen, zweitrangig ist im Verhältnis zu den Werken, die unsre Orchester bieten. Diese Bedenken teilen die vielen jungen Menschen, die aus der Jugendmusikbewegung kommen und sich sträuben, in unsre Vereine eingegliedert zu werden. Gewiß haben es die gemischten Chöre leichter: ihnen stehen Kompositionen von hohem Wert aus allen Zeiten zur Verfügung. Aber auch die Männerchöre haben es nicht mehr nötig, sich mit „symphonischen Dichtungen" in Anlehung an eine vergangene Epoche der Instrumentalmusik abzuplagen, in denen mit unzulänglichen Mitteln – menschlichen Stimmen – etwas versucht wird, was Instrumenten mit den verschiedensten Klangfarben nur unvollständig gelingt zu malen: Kampf, Sturm, Wüste usw.



Wir haben wieder Chormusik, die bei den besten Überlieferungen unserer alten Meister anknüpft, und müssen nur den Mut aufbringen, in dieses Neuland vorzustoßen. Daß das in unseren Tagen, die uns den Aufbruch unserer Nation gebracht haben, als eine heilige Aufgabe erkannt und verwirklicht werden möchte, darin sehen wir auf musikalischem Gebiete die Parallelbewegung zur nationalen Revolution.

Unter den führenden Männerchorkomponisten unserer Tage ist einer der besten Köpfe Walter Rein. Geboren am 10. Dezember 1893 zu Stotternheim (Thür.), studierte er Komposition bei Erwin Lendvai, dann in Weimar bei Richard Wetz und zuletzt bei Waldemar von Baußnern an der Berliner Akademie für Kirchenmusik. In der musikalischen Jugendbewegung nahm er eine führende Stellung ein. Er lebt heute als Professor an der Pädagogischen Akademie in Frankfurt a. M.

In „Musik und Rasse" erkennt Richard Eichenauer als eines der wichtigsten Kennzeichen nordischer Musik den Willen zur Form, zur Gestaltung. Dieser Wille ist das hervorstechendste Merkmal Reinschen Musikschaffens. Jeder Chor wird unter seiner Hand zu einem Geformten (Rondo, Basso ostinato usw.), ohne auch nur in die Nähe trockner Gelehrsamkeit zu geraten. Auch ein zweites Merkmal nordischer Musik finden wir bei Rein: die Stimmen sind klangvoll polyphon geführt; da steht keine Note, die nicht irgendeinen Sinn hätte, Füllstimmen sind verbannt.

Daß Rein ein Kind unserer Zeit ist, zeigt seine organisch entwickelte Akkordik, die

nen und durchaus gesund ist, ohne in spekulative Mißtönerei auszuarten, und zu ganz aparten Klängen kommt:

Ruhig, frei im Zeitmaß

Ten. I, II — sie ist ohn An-be-ginn, sie ist ohn An-be- ginn, schlingt e-wig ih-re Flü - gel

Baß I, II

Aus: Der Liebe Ewigkeit (Matthias Claudius), Männerchor a capp.

Das, was Rein als Chorkomponist geradezu prädestiniert erscheinen läßt, ist sein Verwurzeltsein im Volkslied, nicht im sentimentalen oder niedlichen, sondern im starken, gesunden Volksliede, das die Grundlage unserer musikalischen Erneuerung werden muß. Man sehe daraufhin die Sätze nach lothringischen Volksliedern an, von denen vor allen Dingen „Heute marschieren wir" (die schöne a-moll-Melodie im 2. Tenor, vom 1. Tenor frei imitiert; drei Strophen durch kurze Vor-, Zwischen- und Nachsätze der anderen Stimmen zur Form gebunden) und „Liebesklage" (wie die Melodie vom 1. Baß vorgetragen und vom 2. Baß in der Dominante wiederholt wird, erinnert an Ludwig Senfl. Die anderen Stimmen umschweben das Volkslied mit auf den Vokal a gesungenen Bögen), weiteste Verbreitung verdienen und auch von kleineren Vereinen, die gut geleitet sind, gesungen werden sollten.

Vereine, die mit neuer Chormusik noch wenig vertraut sind, sollten „Die Spröde" singen. Mit seiner klaren natürlichen Melodik und seiner durchsichtigen bewegten Stimmführung ist dieser Chor einer großen Wirkung sicher. „Schneidercourage" ist eine anspruchsvollere Aufgabe, aber von derber Lustigkeit.

Nur größeren leistungsfähigen Vereinen ist die Reihe der folgenden Chöre vorbehalten. „Heilige Flamme": Über einem ostinaten Baß erhebt sich strenge polyphone Arbeit. „Kuckuck": Nur von besten Vereinen darstellbar wegen der We[illegible] ent-legenen Tonarten und [illegible] Zusammenklänge. „Capriccio[illegible] ähnlich, aber eher erre[illegible] von feinstem Humor. „Der Lie[illegible] mit seiner schwungvollen Pol[illegible] einem akkordischen Mittel[illegible] modernen Klängen (vgl. d[illegible] unterbrochen wird, gehört z[illegible] Rein geschrieben hat.

Für festliche Gelegenh[illegible] zwei Chöre mit Blechbläsern [illegible] für weltliche Feiern das „[illegible] für kirchliche „Komm, heil[illegible] wo ein guter Frauenchor [illegible] versuche man „Die Gezei[illegible] und „Herr, schicke was du [illegible] dreistimmigen gemischten [illegible] wart" und „Genialisches Tr[illegible]

Dreistimmig sind auch d[illegible] Reins zum Mainzer Singbuch [illegible] por" (vergl. das Beispiel auf Seit[illegible] spruch", „Hausspruch". Sie sind [illegible] facher Besetzung ausführbar [illegible] halb besonders für solche Chöre [illegible] in Betracht kommen, die Neu[illegible] obwohl ihre technischen Mitt[illegible]

Die heutige Lage der Chormu[illegible]

(Fortsetzung und Schluß) von Fried[illegible]

Leider hatten sich die Gesa[illegible] die im Rheinland, Mittel- und [illegible] land sich äußerster Beliebthe[illegible] wenn sich auch die Bünde ihne[illegible] feindlich oder gleichgültig [illegible] nicht erfolgreich in den Die[illegible] wicklung gestellt, die wertvol[illegible] ratur den Vereinen zur Pflich[illegible] es mußte beklagt werden, [illegible] wahl trotz einiger Besserung [illegible] bei solchen Veranstaltunge[illegible] sehr zu wünschen übrig lie[illegible] streite dienten zwar zweifell[illegible] Erhöhung der technischen Qualitä[illegible] seits verführte aber der Umstand, daß ganz besondere Schwierigkeit der gewählten Chöre eine Überlegenheit in der Punktzahl gewährte, dazu, daß oft zu schwere Aufgaben gewählt wurden, daß

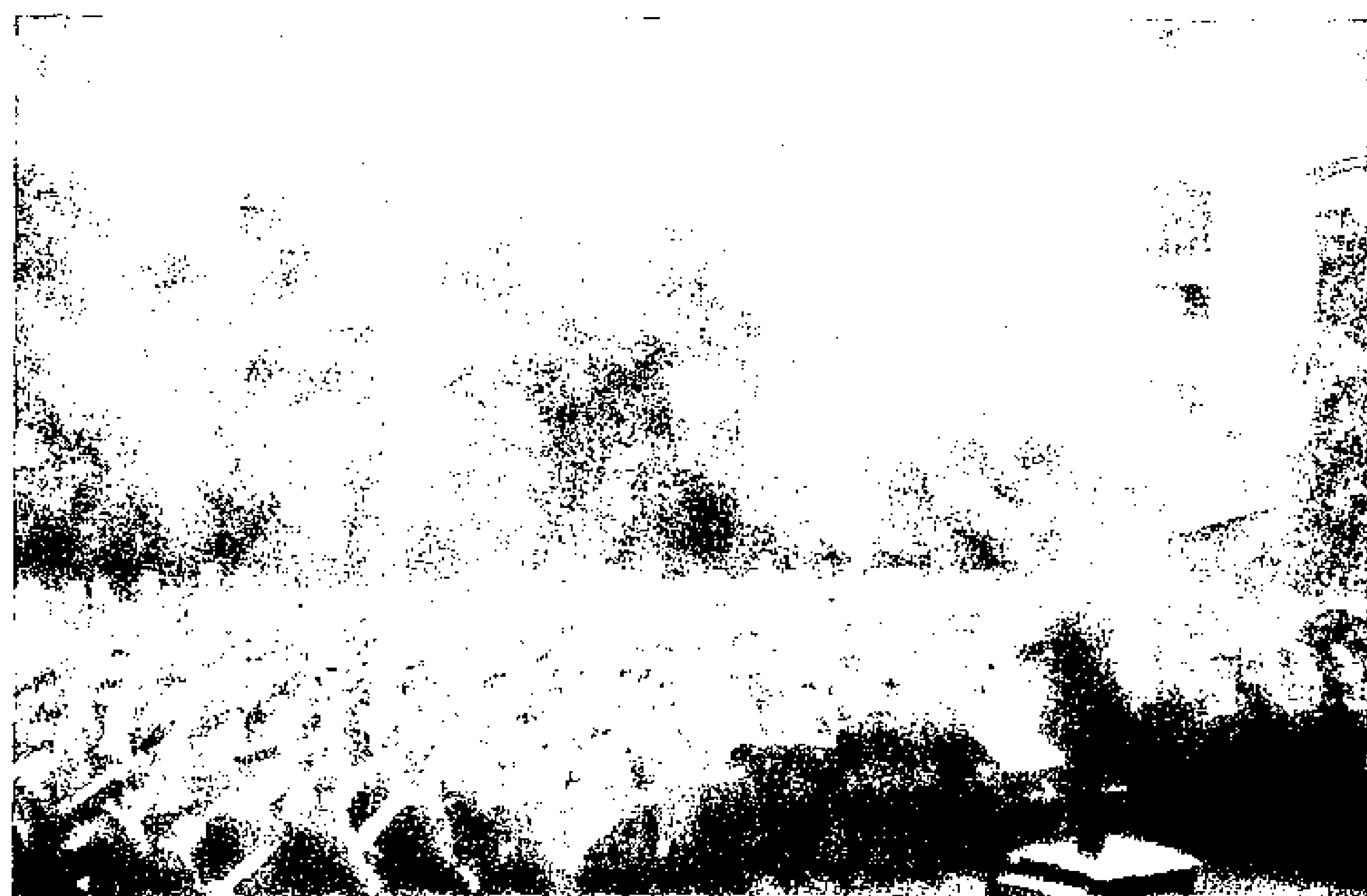
die rein artistische Seite der Wiedergabe allzuhoch eingeschätzt wurde und daß zahlreiche Komponisten, die auf die Benutzung ihrer Werke bei Wettstreiten rechneten, technische Schwierigkeiten hineingeheimnisten, die inhaltlich und geistig wenig motiviert waren, oder daß sie Texte wählten, deren blutrünstige Dramatik schon hart an Geschmacklosigkeit streifte.

Da kam im vergangenen Sommer vom D. S. B. das Verbot der Gesangswettstreite, das ihrem Unwesen mit einem Mal ein Ende machte. Aber schon äußern sich Kräfte, die durch straffere Organisation und Ausschaltung aller Mißbräuche die Vorteile der ehemaligen Wettstreite in die Zukunft hinüberzuretten versuchen. Die Richtlinien für Preisgesangsfeste, die in der Dezembernummer 1933 der Hessischen Sängerwarte veröffentlicht wurden, sind ein interessanter Beitrag hierzu.

Wenn wir uns nun den *gemischten Chören* zuwenden, so leiden am meisten heute die alten Oratorienvereine, deren Wirksamkeit durch Tradition und aus Überzeugung auf große Aufführungen mit Orchester und Gesangssolisten hinzielt. Für sie sind die Unkosten, die ein solches Konzert verursacht, derart gestiegen, die Zahlungsfähigkeit der für solche anspruchsvollen Werke in Betracht kommenden Hörer derart vermindert, daß fast jede Aufführung mit einem Defizit von beträchtlicher Höhe verbunden ist. Vielerorts haben daher die Oratorienvereine ihre Tätigkeit entweder eingestellt oder stark beschränkt. Andrerseits war diesen alten, meist aus ziemlich exklusiven gebildeten Kreisen sich zusammensetzenden Vereinen eine scharfe und oft schon künstlerisch durchaus ernst zu nehmende Konkurrenz in den gemischten Arbeiterchören herangewachsen, da vom in diesem Jahre aufgelösten D. A. S. B. die Tätigkeit gemischter Chöre lebhaft begrüßt und unterstützt wurde. Hier lag vielleicht das größte Verdienst dieses Bundes, daß er auch die Frauen wieder in weiterem Maße zur Mitarbeit im Chorsingen herangezogen hat, hier hat sich seine Arbeit aber auch am meisten dahin ausgewirkt, daß Vereine, die mit den hohen Kultur- und Kunstwerten der Literatur für gemischten Chor bekannt wurden, sich ganz von selbst der Pflege des politischen Tendenzliedes mehr und mehr entzogen haben. Dies war eine Niveauerhebung und Entpolitisierung der Arbeiterchöre, die vor der Revolution oft von politischer sozialistischer Seite scheel angesehen wurde, die aber andererseits es wünschenswert macht, daß diese klare Entwicklungslinie zur Kunst und zum wertvollen nationalen Kulturgut nicht abgerissen wird, sondern daß Mittel und Wege gefunden werden, auch hier eine Gleichschaltung zu erzielen. Auch diese gemischten Chorvereine hatten übrigens in letzter Zeit schon mit den gleichen Schwierigkeiten zu kämpfen, wie die alten Oratorienchöre.

Hier wird wohl der D. S. B. rasch die Lebensfähigkeit [illegible], seitdem er auch Frauen- und gemischte Chöre in seine Reihen aufgenommen. Da die Literatur für gemischten Chor so außerordentlich reich und wertvoll ist, liegt unbedingt ein kulturelles Interesse vor, daß diese Werte dem Volk in breitestem Maße zugänglich gemacht werden.

Weniger gefährdet sind die *Kirchengesangvereine*, die als Gemeindevereine im Dienst des religiösen Kults in regsamen Gemeinden stets auf einen gleichmäßigen Zustrom von Singenden rechnen können, wenn es gelingt, eine geeignete Kraft als Chormeister zu gewinnen. In der Dirigentenfrage liegen hier allerdings die Verhältnisse ähnlich wie bei den Männerchören, auch



800 Sänger [illegible] unter Leitung von Franz Mache
Walter [illegible] für die Lutherwoche in Eisleben

mangelt es den Kirchengesangvereinen häufig an Männerstimmen, da die Männer viel stärker am außerkirchlichen Gesang, vor allem in den Männerchören beteiligt sind. Die Schwierigkeiten in der Chorwahl sind für die gemischten Chöre weit geringer als für die Männerchöre, da die riesige Fülle alter, dabei außerordentlich wertvoller Chorliteratur original für gemischten Chor gesetzt ist, und weil die bedeutendsten Komponisten des 19. Jahrhunderts großenteils den gemischten Chor wegen seiner reicheren Klangmöglichkeiten dem Männerchor vorgezogen haben. Auch hat weder die einseitige Betonung der geselligen Zwecke der Musik wie bei den Liedertafeln, noch die sportlich-artistische Einstellung wie bei den Gesangswettstreiten den gemischten Chören Fesseln auferlegt, die im Stil der Kompositionen zu fühlen wären.

Gesondert sei noch das chorische Musizieren innerhalb der *Jugendbewegung* erwähnt. Hier ist der Sinn des Musizierens ein so völlig anderer, daß von den Schwierigkeiten, mit denen die anderen Verbände zu kämpfen haben, wenig zu spüren ist. Die Jugend musiziert in erster Linie, um zu musizieren, nicht um sich hören zu lassen. Ihr kommt es auf das eigene Erleben beim Gestalten an, sie will sich Neuland erwerben, sie will auch in der Musik selbständig wählen, was ihr später Ideal bleiben soll, sie will nicht autoritätsgläubig das von den Erwachsenen für gut gehaltene als das Maßgebende ansehen. Bei der Jugend wirkt der gemeinschaftsbildende Geist der Chormusik am allerstärksten, sie schafft und findet aus sich heraus die Persönlichkeiten, die ihren Idealen entsprechen, und die dann die Führerschaft antreten. Daß in diesen Kreisen der ethische Wert der Musik oft am meisten empfunden wird, ist fast selbstverständlich. Manches von ihrer Musikauffassung, daß man auch ohne ein Konzert vor sich zu haben tüchtig musikalisch arbeitet, daß man seine Fähigkeit, vom Blatt zu singen, gründlich pflegt, um rascher neue Werke kennen lernen zu können, daß man mehr dem Werk als der Wirkung zuliebe musiziert und übertriebenen Konzertausdruck als äußerlich meidet, wäre auch recht heilsam für die Mitglieder anderer Chororganisationen, würde vor allem den persönlichen Anteil des Einzelsängers am Musizieren, sein eigenes Musikverständnis erheblich erhöhen.

So bedauernswert vom ökonomischen Standpunkt aus, vom Gesichtspunkt des Sammelns der Kräfte und der Zusammenfassung zu bestmöglicher Wirkung, die Zersplitterung des Chorwesens in eine große Fülle von Organisationen [illegible] war, so erfreulich ist andererseits der Ansporn, der aus dem Konkurrenzgefühl heraus sich ergab. Von allen Seiten ergingen Anregungen, die doch oft rasch zum Gemeinbesitz der gesamten Bewegung wurden.

Möge es hier der neuen Zeit gelingen, alle auf diesem Gebiet zum Wohle der Volkskultur tätigen Kräfte zu vereinigen und parallel zu schalten, damit die wirtschaftlichen Fragen wie auch die Frage der Dirigentenausbildung mit Nachdruck und Erfolg der Lösung entgegengebracht werden. Mit Schlagworten ist es dabei nicht getan. Wer beispielsweise die Dirigententätigkeit der Lehrer grundsätzlich ausschalten wollte, würde dadurch auf dem flachen Lande abseits von den Städten ein derartiges Vacuum schaffen, daß vielerorts die Gesangvereine ihre Tätigkeit ganz einstellen müßten. Außerdem sind leider weite Kreise der sogenannten Berufsmusiker, die die Leitung der Vereine übernehmen möchten, bezüglich ihrer Allgemeinbildung und ihrer Persönlichkeit nicht auf der geistigen Höhe, die man von einem kulturellen und geistigen Führer verlangen müßte. Ja die Arbeit in den großen Sängerbünden hat sich bisher oft großenteils auf die organisatorische Fähigkeit und die geistige Überlegenheit des Lehrerstandes stützen können und hat hier am meisten Mithilfe, Interesse und Förderung erfahren. Dies grundsätzlich aus-

---

Das vorige Heft des „Golden Brunnen“ brachte folgende Beiträge:

Neue Gesinnung im Chorschaffen von *Karl Laux* / **Die heutige Lage der Chormusik (I)** von *Friedrich Noack* / **Nicht auf halbem Wege stehen bleiben!** von *H. P. Gericke* / **Armin Knab's Chormusik** von *Waldemar Klink* / **Jos. Haas: Vorbeimarsch** von *Alfred Morgenroth*

---

zuschalten, wäre ein großer Schaden für die Gesangskultur.

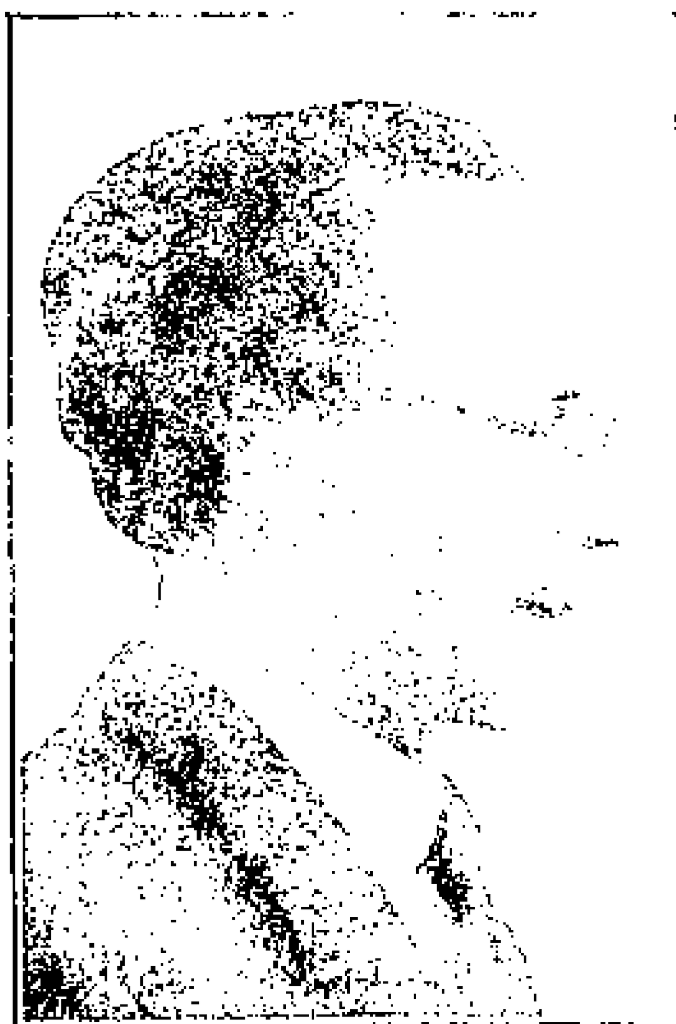
Neben die wichtige Frage des Dirigentennachwuchses, der Chormeister Aus- und Fortbildung tritt aber dann noch die kaum weniger bedeutsame der Beratung kleinerer Vereine und schlichterer Chorleiter in Bezug auf Chorauswahl und Programmgestaltung. Wird die erstere Frage vor allem den Staat, den Sängerbund und die Konservatorien angehen, so kann bei der Beratung der Dirigenten ein gut geleiteter Verlag wichtige Beihilfe geben. Voraussetzung ist allerdings, daß nicht so einseitig, wie es früher bei manchen Männerchorverlagen war, der Geschmack der Sänger, die Deckung des Bedarfs an musikalischen Schmachtfetzen der Hauptgesichtspunkt dafür ist, was ein Verlag veröffentlicht und abzusetzen sucht, sondern daß der Verlag sich auch seiner Verbundenheit mit den kulturellen Bestrebungen der Organisationen bewußt ist, und daß seine Beratung darum auch objektiv und ideal von Nutzen ist.

Ludwig Webers „Chorgemeinschaft"

als musikalischer Ausdruck der neuen Volksgemeinschaft

von **Richard Litterscheid**

Was Ludwig *Webers „Chorgemeinschaft"* von allen anderen Versuchen in der letzten Zeit, das Musikleben im Volk zu vertiefen, unterscheidet und ihnen voraus hat, ist die wohlbegründete Zielsicherheit ihrer Idee in ihrer festen Verankerung in überliefertem Musikgut und in ihrer intuitiven Erfassung werdender Entwicklungen. Hier also ist endlich wieder einmal insofern eine Tat *vor* dem Programm geworden, als ein wirklich schöpferischer Mensch aus der *Organik* seines Schaffens heraus sozusagen das Ei des Columbus gefunden hat, obgleich das Wissen unserer Zeit um die Dinge eine dem natürlichen Wachstum vorgreifende *Formkonstruktion* nahegelegt hätte.



Das aber ist außerdem das Wesentliche an der „Chorgemeinschaft", daß sie sich nicht als ein neues Kompositionsschema ohne Spielraum äußert, sondern daß sie das Problem einer Aktivierung des allgemeinen Musizierens an der Wurzel packt und jeglicher Weiterung reiche Möglichkeiten schenkt. Denn dies ist das *Ziel* der „Chorgemeinschaft": aus der Art der Musik und des Musiktuns heraus Künstler und Laien, Ausführende und Hörer zu intensiver, gleichgestimmter Anteilnahme und Mitwirkung am Musizieren zu zwingen — als Gestaltung und Spiegelung zugleich jener gemeinschaftsbildenden Kräfte, deren Durchbruch im Werden unseres Volkes immer lebhafter ihren Ausdruck verlangen. Und das ist die *Voraussetzung* zur „Chorgemeinschaft": aus jenen musikalischen Elementen gebildet zu sein, die latent im Volke ruhen, und sie in solch gereinigter und eindringlicher Verdichtung zu enthalten, daß ihre Aussprache in der Gemeinsamkeit vorzüglich mit den schlichten Mitteln des Gesanges die höhere Ebene der *Feier* erreicht.

Diese Elemente haben zu allen Zeiten klar zu Tage gelegen und werden auch heute wieder mit gleicher Sicherheit erkannt: als das meist anonymen Quellen entstiegene *Volkslied* und als das *nationale Lied*. Ludwig Weber, der in erstaunlicher Stetigkeit auf der Grundlage dieser Elemente in bebaufähiges musikalisches Neuland vorgestoßen ist, hat nun endlich in gradliniger Beschreitung seines ihm von seiner ernsten Einsicht vorgeschriebenen Weges über die Stationen der „Christgeburt", der Hymnen und anderer Gesänge mit und ohne Verwendung überlieferten Melodiengutes in der „Chorgemeinschaft" die letzten Folgerungen gezogen — nicht

als Ende, sondern als Anfang einer Entwicklung, die in den Zeremonien der Kirche und in anderem Brauchtum der früheren Jahrhunderte schon mehrfach angesetzt hat.

Das Gesicht dieser „Chorgemeinschaft" ist klar und einfach. Zwei in *Schott's Chorverlag* gedruckte (und übrigens in Aufführungen schon überaus erfolgreich erprobte) Werke, *„Gott führ' auch uns!"* und *„Heilige Namen"*, liegen vor, die als Schulbeispiele zu erkennen sind und die trotz der schöpferisch und endgültig angewandten, hohen und eigenartigen Satzkunst Ludwig Webers höchsten inneren Reichtum in der schlichtesten und verständlichsten Gliederung enthalten. Sie vertreten in etwa die einfachste Liedform chorgemeinschaftlicher Gestaltungsmöglichkeiten. Ihnen sind religiöse Strophenlieder zugrunde gelegt, die noch im Musikbewußtsein des Volkes leben und die vom Laienhörer ebenso gesungen werden können wie vom musikgeschulten Sänger. Aber sie vereinigen kunstvollen Chor- und Instrumentalsatz nach dem Aufbau des geistlichen Chorliedes mit seinen Zwischenspielen und Zwischengesängen und den Melodiesatz selbst, der als Cantus firmus führt. Während also vom Podium herunter das Chorwerk als kunstvolle Komposition in die Hörerschaft hineinklingt, reißt es durch seinen Cantus firmus die Hörer in den Strom seines Ablaufes und zwingt sie, auf ihre Art und nach ihrem Vermögen teilzunehmen, mitzutun, in dem musikalisch Gemeinsamen seelisch gemeinsam mitzuschwingen. Wer dieses einmal miterlebte, spürte darin ein Stück jener beglückenden Erschütterung, die in letzter Zeit aus anderen Inhalten die Kundgebungen für einen großen nationalen Gedanken auslösten. Warum soll es nicht in letzter Konsequenz den Künsten und der Musik besonders vorbehalten sein, diesen Dingen höchsten vollendeten und ver[illegible]teten Ausdruck zu verleihen?

Ludwig *Weber*, dem soeben die [illegible] Mülheim an der Ruhr ein Heim für [illegible] weiteres Wirken bereitete, erkannte [illegible] Schaffenswege aus dem inneren Mu[illegible] Schöpfertums heraus, ehe der na[illegible] Umschwung ihm auch äußerlich [illegible] Wirkungskreise erschloß. Viele Chorg[illegible]schaftswerke sind seitdem entstand[illegible] immer neue Abwandlungen des ein[illegible]dankens (für den Einbau in musik[illegible] Feiern) sind und denen Weber in [illegible] Reifung ein großes Werk folgen las[illegible] das ganz für sich allein große un[illegible]fassende Feier ist. Und er schreib[illegible] Werke, die von dem hohen kultisch[illegible] in die Stille der kleinsten Geme[illegible] der Familie führen. Denn auch [illegible] vermag die „Chorgemeinschaft" neu[illegible] begangene Pfade zu weisen.

Das aber gibt der Tat Webers [illegible]deres Gewicht, daß sie nicht art[illegible] Vollendung oder intimster Stimmun[illegible]druck allein ist, sondern daß sie gl[illegible]maßen durch ihre ideelle Kraft wie [illegible] ihre kompositorische Reife (keine [illegible] schreibt Weber, die nicht bis ins [illegible] hinein begründet ist und sinnvoll im [illegible]dischen Gesamtablauf steht) dem leben[illegible] Ausdruck einer werdenden Volksge[illegible]schaft und der notwendigen Verwesentl[illegible] der Musikkultur dient.

Die „Chorgemeinschaft" hat eine [illegible] Zukunft, selbst wenn Webers erste Schöpfungen auf diesem Gebiete manchem Unbefangenen noch als ein Versuch erscheinen mögen. Man spürt schon aus der Anlage neuer nationaler Festspiele, die wieder ihren tiefen Sinn erhalten haben, daß Webers Werk bald eine große Nachfolge haben wird.

Das „Mainzer Singbuch“

von Richard Petzoldt

Ein charakteristischer Zug im Chorgesang unserer Zeit weist auf die Dreistimmigkeit älterer Zeiten zurück. Eine Rückkehr zum polyphonen Denken, eine Abwendung von rein funktionell zu erfassenden Akkordsäulen mußte notgedrungen diesen Weg beschreiten, der eine viel größere Klarheit des Stimmengewebes, eine feinere Durchsichtigkeit des Satzes gab, als in der harmonisch-funktionellen Vierstimmigkeit möglich und nötig war. Neben diese wohl unbewußt bleibende innere Bereitschaft zur neuen Geringstimmigkeit treten Gesichtspunkte des praktischen Lebens. Mehr und mehr gingen die Ideen musikalischer Erneuerung auf die Schulmusik und auf die kleineren Chöre und Singkreise über, und überall hier zeigt sich der Vorteil der Geringstimmigkeit allein schon bei der Besetzungsfrage. Denn man ist wieder dahin gekommen, Musik zu suchen, die man mit den gerade vorhandenen Stimmen erfüllen und darstellen kann. Beweglichkeit und Wandlungsmöglichkeit ist also eine Hauptforderung an die Satzart, man muß das gleiche Stück, höchstens durch Transposition unterstützt, im gemischten Chor ebenso wie im Jugend-, Frauen- oder Männerchor singen können, man muß die Stimmen auch durch etwa vorhandene Instrumente ersetzen oder stützen lassen können. Diesen Forderungen nun wird die Dreistimmigkeit viel eher als die Vierstimmigkeit gerecht und man empfindet es dankbar, jetzt endlich im „Mainzer Singbuch“ und in dem damit in Zusammenhang stehenden Weihnachtsliederheft „Vom Himmel hoch“ künstlerisch einwandfreies Material für solche

8. Flamme empor!
(J. Monne 1815)
In feierlicher Breite
Großer Chor
Weise von Karl Gleser 1792
Satz von Walter Rein

1. Flam-me em-por!
3. Leuch-ten-der Schein,

1. Stei-ge mit lo-derndem Schei-ne
3. sie-he, wir sin-gen-den Paa-re

1. von den Ge-bir-gen am Rhei-ne
3. schwö-ren am Flam-men-al-ta-re

Stark verkleinerte Wiedergabe zweier Seiten aus dem Mainzer Singbuch.
Wie die meisten Sätze dieser neuzeitlichen dreistimmigen Chorsammlung eignet sich auch der obenstehende sowohl für gleiche Stimmen (Frauenchor oder Männerchor), wie für gemischte Stimmen (2 Ober-, 1 Unterstimme mit Oktavversetzung). Außerdem kann das Stück auch als 6stimmiger Doppelchor von oktavierenden Frauen- und Männerstimmen gesungen werden.

Zwecke in Händen zu haben. Denn Namen wie *Gerster, Haas, Knab, Lang, Lendvai, Rein, Schroeder, Willms* bürgen für die künstlerische Gesinnung dieser Chorbücher.

Das „Mainzer Singbuch", schon im Titel sympathisch an frühere Jahrhunderte anknüpfend, vereinigt in sich 60 fast durchgängig dreistimmige Gesänge in Originalsätzen oder Bearbeitungen, das Liederheft „Vom Himmel hoch" 14 dreistimmige Weihnachtslieder, die z. T. dem „Singbuch" entnommen sind. Eine Fülle der Gestaltungskraft, eine wundervolle Abwechslung der Stilauffassungen tut sich in diesen Sammlungen auf. Denn mit weiser Absicht hat man durch die Heranziehung so vieler stilverschiedener Mitarbeiter vermieden, ein einziges Schema der Satztechnik, also etwa nur strengste Polyphonie, durchzuführen. Man kann doch schließlich kaum eine Chorgemeinschaft von heute auf morgen auf eine der bisherigen völlig entgegengesetzte Stilebene umstellen, und so ist es angenehm, aus diesen Bändchen gerade für Singkreise, die der neuen Chorauffassung noch fremd und verschlossen gegenüberstehen, Material heraussuchen zu können, das sie vorsichtig, fast unmerklich dorthin leitet. Denn rein akkordisch ist zunächst noch ein für die Dreistimmigkeit gesetzter Chor aus *Glucks* „Iphigenie in Aulis", während ein Chor aus der „Schöpfung" und erst recht *Wagners* „Wach auf"-Chor bei aller harmonischer Gebundenheit das Recht der Unterstimmen auf Melodie anerkennen. Weiter führen in dieser Richtung der langsamen Überführung zur verantwortungsvollen Selbständigkeit der Einzelstimme die bedeutenden Originalsätze von Joseph *Haas,* dann die Volksliedbearbeitungen des gleichen Meisters und von Erwin *Lendvai,* die sich von einfachsten Gebilden wie dem nur zweistimmigen „Mädele, ruck, ruck, ruck" bis zur kunstvollsten „Chorvariation" (z. B. „Herzlich tut mich erfreuen") steigern. Es ist ganz natürlich und folgerichtig, daß das Volkslied als neue Quelle des Chorgesanges in diesen beiden Sammlungen hervorragend beteiligt ist. Vor allem erfaßt Armin *Knab* die rhythmischen Möglichkeiten des Volksliedsatzes. Seine nicht immer ganz einfachen Sätze wie etwa „Es, es, es und es" mit den ihm eigentümlichen Rhythmus-Verhakungen sind in dieser Beziehung richtungweisend und führen durch das imitatorische Element ganz bewußt vom älteren, aus Oberstimmenmelodik mit begleitenden, unselbständigen Unterstimmen bestehenden Volksliedersatz weg. Aber auch als Finder eigener kraftvoller Weisen, wie des eindringlichen einstimmigen Goetheschen „Befreiungslied der Deutschen" weiß Knab an den neuen Chorausdruck, der klar ausgeprägt auch in den charakteristischen Chören von Walter *Rein* und Ottmar *Gerster* durchbricht. In Reins „Sonnenspruch" etwa oder in Gersters durch volksverbundene, gemeinschaftsbildende Textworte von Albert Korn wirksam gehobenem Chor „Heimat in Not" spürt man eindringlich den [illegible] zeitgenössischer Chorgestaltung.

Wie dieser kurze Überblick zeigte, bieten also die Chorvereinigungen jeder Art, besonders aber die kleineren Singgruppen in den beiden Liederheften reiches Material. Die Bändchen sind weiterhin die gegebene Liederquelle für Schulen, männliche und weibliche Internate usw., denen die Anmerkungen über günstigste Besetzungsmöglichkeiten besonders willkommen sein dürften, dann aber könnten sie auch für die gesellige vokale Hausmusik unendlich Gutes stiften.

Einzelpreis kart. M. 1,65; von 25 Exemplaren an je M. 1,..
Verlangen Sie den Son...

Singkreis und Chorverein

von Ernst Laaff

Die Jugendbewegung hat in ihren Singkreisen der bisherigen Form des Chorvereins eine neue Musiziergemeinschaft gegenübergestellt. Der weltliche Chorverein wurde im Streben des romantischen Jahrhunderts nach dem großen und reichdifferenzierten Klangkörper meist zum Oratorienchor, der vornehmlich das abendfüllende Werk für Soli, Chor und Orchester pflegte. Die Literatur stammte aus der Zeit von Bach bis Brahms, aus der insbesondere einige bedeutende und wirkungssichere Werke regelmäßig zur Aufführung kamen. Das romantische Klang-

ideal bevorzugte starkbesetzte Chöre, die eine möglichst vollkommene Verschmelzung aller Stimmgruppen und durch dynamische Kontraste und Schwellungen besondere Choreffekte zu erreichen suchten. Den zahlreichen Chormitgliedern wurde die Melodie oder ihre akkordfüllende Stimme durch Vorspielen am Klavier eingeprägt, wobei der Klavierauszug den Vorgebildeten unterstützte. Wenn der Chor seinen Part beherrschte, kam für wenige Proben das Orchester hinzu und nur in der Generalprobe und Aufführung wirkten die Solisten mit. Wenn das Kennenlernen und Erleben des Kunstwerkes Sinn des Chorsingens ist, dann wurde dieser Zweck erst in der Generalprobe und im Konzert vollständig erreicht, denn jetzt erst bot sich den Mitwirkenden der erwünschte Einblick in das ganze Kunstwerk.

Ganz andere Aufgaben stellten sich die Singkreise: über die Pflege des vergessenen einstimmigen Volksliedes war die musikalische Jugendbewegung zur alten Chormusik vorgestoßen. Diese Jugend war der klassischen und romantischen Musik überdrüssig, der sie durch die einseitig auf diese Zeit festgelegte Musikübung in der Schule, im Musikunterricht und im Konzertsaal immer wieder begegnen mußte. Sie suchte nach einer von aller Romantik freien, sachlicheren und rationalen Musik, wie sie zu ihrem Lebensstil, der durch die neuen sozialen Verhältnisse und weltanschauliche Tendenzen bedingt war, paßte. Sie war die Überbetonung des Gefühlsmäßigen in der romantischen Musik müde und sehnte sich nach unbeschwertem Musizieren, handwerklichem Können und intellektuell anregender Komposition. Sie wollte gleichberechtigte Eingliederung des Einzelnen in die Gemeinschaft; sie fand das musikalisch in der Polyphonie des 15.–17. Jahrhunderts, die durch ihre Ähnlichkeit mit der Linearität modernster Musik besonders lebensnah empfunden wurde. Sie war die Strebigkeit und das Übergewicht des Harmonischen leid und freute sich an der selbständigen Stimmführung und septakkordfreien Harmonik alter Musik. Sie hielt die reiche dynamische Schattierung und häufig auf Äußerlichkeitswirkung zielende Vortragsbezeichnung für unwesentlicher, als den schlichten Ablauf einer aus dem Textwort erzeugten und sinnvoll deklamierten Linie. Sie strebte nicht nach Massenwirkung und romantischem Chorklang, sondern bildete kleine Singkreise, die bei voller Verantwortlichkeit des Einzelsängers die stilgemäße Aufführungspraxis jener vergessenen, gar nicht primär auf Klang und Stimmung ausgehenden Chorsätze erprobten. Sie lehnte es ab, die längste Probenzeit auf die Erkenntnis eines Bruchstückes des Gesamtwerkes, eben nur des Chorpartes eines Oratoriums zu verwenden, wenn sie nicht so weit vorgebildet war, dies in kürzerer Zeit neben dem Studium abgeschlossener Kompositionen zu ermöglichen: darum wählte sie das a-cappella-Werk, das in jeder Probe in seiner Gesamtheit zu erleben und in langsamem Ausreifen mitzugestalten war. Damit war das Konzert nicht mehr Zweck des Singens, denn die erstrebte Werkerkenntnis war in jeder Probe möglich. Das neue Ziel hieß: musikalische Bildung des Einzelsängers durch die Chorgemeinschaft. Das änderte auch die Arbeitsweise.

(Fortsetzung folgt)

Aus der Proben-Arbeit

Hans Lang: Fränkische Volkslieder

von **Aug. Bauer**

Volksliedgesang ist seit langem in der Männerchorbewegung das Gebot der Stunde. Aufmunternde Artikel in den Sängerzeitungen schärften das Gewissen der Chorleiter zu eindringlicher Volksliedpflege. Die fleißige Beschäftigung mit dem chorischen Volkslied übte zweifellos einen tiefen Einfluß auf die Geschmacksbildung der Ausübenden und Zuhörenden in melodischer, harmonischer und textlicher Beziehung aus. Dem strebsamen, volksverbundenen Chorleiter blieb nur noch *eine* Frage offen: die des *volksliedgemäßen Chorsatzes.* Die Allerentschiedensten forderten kurzer Hand: einstimmigen Volksliedgesang. Die Konservativeren erhoben Friedrich Silcher mit seinen Meistersätzen auf den Schild. Zwischen diesen beiden Angelpunkten liegt nun ein Berg von mehr oder weniger gelungenen Versuchen der Volksliedbearbeitung. Die Kunstkritik nimmt selbstverständlich regen Anteil an diesen mannigfaltigen Satzversuchen Berufener und Unberufener und pendelt geradeso nach beiden Seiten: hie begeisterte Anerkennung, dort restlose Verdammung.



Und gerade jetzt läßt Hans Lang seine „Fränkischen Volkslieder" für vierstimmigen Männerchor erscheinen. Da stelle ich gleich vornweg die kühne Behauptung auf, daß mit diesen acht Sätzen aller Streit der Volksliedbearbeitung entschieden sei. Das ist nun nicht so zu verstehen, als ob diese Langschen Sätze über irgendeinen Leisten geschlagen oder als ob damit ein Rezept für jegliche Volksliedbearbeitung gefunden sei. Nein! Jedes Liedchen hat sein eigenes Gesicht, sein eigenes Klangbild, steht unter einer eigenen Gesetzmäßigkeit, aber nicht einer solchen, die mit dem nüchternen Verstand ergrübelt wurde, sondern einer musikantischen. Diese Sätze darf man natürlich nicht „klavierspielenderweise" auswählen, sondern die muß man zunä[illegible] einmal liebevoll betrachten, und dann [illegible] man sie langsam in sich hineinhören, g[illegible]gentlich einmal einer Einzelstimme den P[illegible]schlag ablauschen, und bald gesteht m[illegible] „Selbstverständlich! So und nicht and[illegible]

Die *textliche* Seite macht einem V[illegible]liedfreund keine Schwierigkeiten: d[illegible] diese „fränkischen" Volkslieder kennt je[illegible] soweit die deutsche Zunge klingt. [illegible] Franken geben uns nämlich seit Ditfu[illegible] fleißiger „Sammlung fränkischer Volkslie[illegible] dem angenehmen Aberglauben hin, al[illegible] wir ein bedeutender liedschöpferischer V[illegible]stamm gewesen wären oder sogar [illegible] seien. Bezeichnenderweise gibt e[illegible] Mainfranken, der berühmten [illegible]mat des noch berühmteren [illegible]kenweines, kein einziges Most[illegible] Weinlied, das in Text und M[illegible] „volksgezeugt" wäre, sodaß W[illegible]burg gelegentlich seiner W[illegible]feste zu Neuschöpfungen in [illegible] von Preisausschreiben ermu[illegible] mußte. Das tut aber den [illegible]schen „Fränkischen" keinen [illegible]bruch; denn sie sind nach [illegible] und Melodie echt fränk[illegible] lustig, unbeschwert, leicht[illegible] manchmal ein wenig derb, [illegible] immer herzlich.

Und geradeso ist der *Langsch*[illegible] rhythmisch lebendig, harmonisch kla[illegible] ungekünstelt, d. h. den diesen Volks[illegible]dern innewohnenden Harmonien abge[illegible] in den Einzelstimmen gesanglich [illegible] unter Ausnutzung des ganzen Umfang[illegible] Männerstimme, ohne Übertreibungen [illegible] musikalischen Ausdeutung textlicher [illegible]heiten, ohne schwülstige Chromatik [illegible] knifflige Taktverschiebungen, ohne [illegible]rechtfertigte Klangverdickungen oder [illegible] Männerchoreffekte. Schon aus dieser [illegible]zählung der wesentlichen Eigenarten de[illegible] Langschen Volksliedsatzes ergeben sich die Anhaltspunkte für die Erarbeitung dieser Sätze in der Chorübungsstunde. Daß die Einzelstimme in erster Linie als *[illegible]* Gebilde zu behandeln ist, ist eine Selbstverständlichkeit. Es wird auch ganz [illegible] geschulten Chören möglich sein, sich solche Stimmführung ohne die bequeme Krücke des Klaviers zu ersingen; denn der Kom-

…nist arbeitete zweifellos nach der „Lutherschen Manier", d. h. er schaute „dem Volk aufs Maul". Vergleiche die Austerzungen (Nr. 4, Takt 10–13):

ichs Frank-furt aus dem Sinn …
Ich will, ich will …
wen-de mich Gott weiß wo-hin, ich
… pro-bie-ren, ich will, ich

den zweistimmigen Hornsatz zu Beginn von Nr. 3:

Jetzt rei-ten wir zum Tor hinaus, a-de, …
schaut ein schwarzbraunes Mägdlein raus a-de, a-de, a-de, …

die klare Herausstellung des dominantischen Mittelstückes in Nr. 1:

Geh du nur hin, ich hab mein Teil …
Geh nur hin.
lieb dich nur aus Nar-re-tei
geh nur hin …

den feinen Spott in Nr. 6:

Solche musikalische Episoden echt volkstümlicher Art gehören zum notwendigen Rüstzeug des Volksliedersängers, ihre spielende Beherrschung ist Grundforderung jeder chorischen Erziehung ohne Rücksicht auf Größe und Qualität der Sängerschar. Chöre wie „Abschied am Tore" Nr. 3 sind nur mit der Absicht des Auswendigsingens in die Hand zu nehmen. Bei reiner Intonation solcher Stellen

lernen die Sänger mehr für die Schulung ihres Gehörs als bei Einstudierung eines komplizierten Kunstchores. Das wäre Stoff für förderndes Wertungssingen.

Mit den Langschen Sätzen ist auch der heute sehr berechtigten Forderung nach *einstimmiger* Volksliedpflege Genüge getan: denn Lang versäumte nicht, die Melodie strophenweise auch anderen Stimmen als nur dem ersten Tenor zu überantworten oder diese doch in so nahe Beziehung zum Cantus firmus zu setzen, daß sie ihre Aufgabe nur bei seiner restlosen inneren Beherrschung erfüllen können, z. B. bei Nr. 3, 4, 8. Mit dynamischen und anderen Vortragszeichen spart der Komponist nicht; wer solcher Hilfen dringend bedarf, wird nicht in die Irre gehen.

Aus Schott's Chorverlag wurden für die

NÜRNBERGER SÄNGERWOCHE 1934

die folgenden Werke angenomm...

Männerchöre

Hermann Erpf, Der Dengler (H. Burte)
4stimmig a cappella

Ottmar Gerster, Soldatenlied (Goethe)
4stimmig mit Orchester

— An das Handwerk (A. Korn)
4stimmig a cappella

Hans Lang, Fränkische Volkslieder
daraus Nr. 1, 2, 4, 5 . . . 4stimmig a cappella

— Zwei Motetten, op. 43
1. Jubilate Deo
2. Laudate Dominum
4-5 gleiche Stimmen u. 1 st. Knabenchor a capp.

Walter Rein, Tod und Schlaf (Fr. v. Logau)
3-4stimmig a cappella

H. K. Schmid, Von deutscher Art
Suite (6 Chöre) mit Klavier ad libitum, op. 85

Bruno Stürmer, Musikantenleben
Suite mit Begleitung von 2 Geigen, Klarinette, Fagott, Horn, Trommel, Schlagzeug, op. 69

Gemischte Chöre

Hermann Reutter, Der glückliche ...
Kantate für 1—2stimmigen Chor ... mente (Streicher, 2 Flöten, 2 ... Pauken, Schlagzeug)

Ludwig Weber, Liebe (P. Kaestn...
mit Orgel ad libitum

— Heilige Namen (aus der ... schaft) für gemischten und Cantus fir... mit und ohne Instrumente

Franz Willms, Fünf fröhliche Lied...
(nach Volksweisen)
1. Frühe Wanderung 2. Ungarisch... 3. Bettelmanns Hochzeit 4. Nach... Frosch 5. Bauernwalzer

Frauenchöre

Armin Knab, Drei Frauenchöre
(R. Billinger)
daraus „Mariä Verkündigung"

Verlangen Sie bitte die Partituren unverbindlich zur Ansicht!

Oster- und Pfingstchöre

Gemischter Chor

Hugo Holle, Die hohen Feste
Heft III: „Passions-Musik" / Heft IV: „Oster-Motetten" / Heft V: „Pfingst-Motetten"

Ernst Pepping, Choralbuch, daraus:
Herr Christe, treuer Heiland wert / Jesu, deine Passion / „O Mensch bewein dein Sünde groß" / O Haupt voll Blut und Wunden (I. und II. Fassung) / Christ ist erstanden / Komm, heiliger Geist / Schmückt das Fest mit Maien

Hubert Pfeiffer, Crucem tuam adoramus
Motette mit Orgel ad libitum

Franz Willms, Christus Licht der Welt

Männer-Chor

Armin Knab, Pfingsten (aus: Die Bauern)

Hans Lang, Motetten op. 43 1 2
Jubilate Deo / Laudate Dominum

Walter Rein, Komm, heiliger Geist
(mit Bläsern oder Orgel)

Josef Schelb, Auffahrt a cappella

Frauen-Chor

Grete Dessoff, Geistliche Chöre daraus:
Nr. 3, 4, 8, 9, 12 (Texte lateinisch)

Einstimmige Chöre

für Massenbesetzung mit Blasor...

Joseph Haas

Deutsches Lied

Armin Knab

Befreiungslied der Deutschen ...

Unser Leben (Kolbenheyer)
(auch mit Str...)

für nationale... besonders ge...

Ottmar Gerster

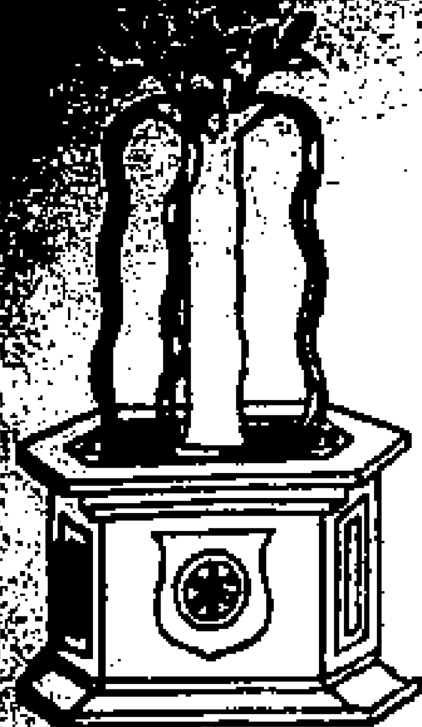
Neue Männerchöre a cappella

Ständelieder nach Texten von Albert K...
An das Handwerk „Als noch Hans ..."
Drescher-Lied „Im Dreitakt der Dresch..."
Chor der Winzer „Wir hökern die ..." [Pf...]
Chor der Bergleute „Wir fäusteln un..."
Seemannschor „Wir lichten die Ank..."

Preis des Schöpfers „Tausendfältig, viel-staltig" (Albert Korn)

Ausführlicher Katalog „Schott's Chorverlag" ...

„Der Goldene Brunnen" wird an Freunde unseres Verlages auf Wunsch regelmäßig kostenlos versandt.
 / Herausgeber, Drucker, Verleger: B. Schott's Söhne Mainz



DER GOLDEN BRUNNEN

MITTEILUNGEN AUS SCHOTT'S CHORVERLAG

B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ UND LEIPZIG

1934 Nr. 3

Chorische Gebrauchsmusik

von Otto Zeller

Gemeinschaftsmusik und *Gebrauchsmusik:* zwei Worte, die seit Jahren schon widerhallen im Streit der Meiungen um die musikalische Erneuerungsbewegung in Deutschland. Aber was ist eine Gemeinschaftsmusik, wo keine echte Gemeinschaft da ist, die ihr den Boden gibt? — was eine Gebrauchsmusik, wenn niemand da ist, der sie braucht? Die Gegenwart erst mit ihrer die Menschen im tiefsten aufrüttelnden Erlebniskraft, die Gegenwart, die wieder Menschenmengen zusammenfassen und Feste des Volkes zu feiern verstand, hat auch hier neue Quellen und Möglichkeiten musikalischer Bindungen erschlossen, hat Wege gezeigt, diesen Worten wieder Sinn und Deutung im Großen zu zu geben. Denn nicht nur um die kleinen Kreise geht es heute, die beim Für-Sich-Musizieren allein sich zusammenfinden — es geht vielmehr um die großen Volksmassen, die aus dem Gefühl ihrer inneren Verbundenheit heraus das Singen suchen, das einende Lied. Eine ganze Reihe von neuen und rasch sich verbreitenden Volksliedern ist aus diesem Suchen heraus entstanden*).

Nicht weniger wichtig aber ist die Tatsache, daß auch bedeutende und namhafte zeitgenössische Komponisten hier ihre Kraft an eine ganz neuartige Aufgabe setzen konnten. Das e i n s t i m m i g e, höchstens ganz einfach begleitete Chorlied, zeitnahe im Text, volkstümlich und zündend genug, um eine Menge zu packen, zugleich aber monumental im Ausdruck und an Wert ein wirkliches Kunstwerk — das ist die Forderung des Tages, und sie hat schon heute auch in mannigfacher Form Erfüllung gefunden. Nur zwei bekannte Namen seien hier genannt: Armin *Knab* und Joseph *Haas*. Von Haas liegen zwei Chöre solcher Art vor, beide einstimmig mit Begleitung von Klavier (zum Einstudieren und Kennenlernen) oder Blasorchester (zum Singen in den großen Hallen oder im Freien): „Deutsches Lied" und „Der deutschen Arbeit Feiertag" (auf den 1. Mai, nach einem Text von Albert Sergel). Knab hat einen Text von Rudolf G. Binding vertont: „Junges Deutschland", eine Melodie in wenigen, sehr ausgeprägten Schritten, von Instrumenten meist

*) Vgl. die Sammlungen »Neues Deutschland« (Klavier mit Text Ed. Schott Nr 2324 M. 1,80) und »III singt« (Klavier mit Text Ed. Schott Nr. 2350 M. 2.—); Text- und Melodienbuch zu beiden Bänden je M. —.30.



Heinrich Finck (1445-1527), der große deutsche Frühmeister der Polyphonie und Schöpfer zahlreicher Liedsätze, mit seinem Chor

Nürnberger Sängerwoche 1934

Schon bei der letzten Nürnberger Sängerwoche im Jahre 1932 war die Zahl der aus Schott's Chorverlag ausgewählten Werke auffallend groß. Die diesjährige Vortragsfolge weist einen noch höheren Anteil unserer Verlagswerke auf. Es ist dies eine erneute Bestätigung dafür, daß die in Schott's Chorverlag aufgenommenen Werke nicht nur hinsichtlich der künstlerischen Qualität, sondern auch in der besonderen Formung von Sprache und Satztechnik den heutigen und künftigen Forderungen eines artgemäßen Chorstils in vollem Maße gerecht werden. Zugleich wird offenbar, daß schöpferische Neugestaltung und leichte Ausführbarkeit — dieser Gesichtspunkt bestimmte ja bekanntlich die Auswahl der jetzigen Sängerwoche — einander durchaus nicht auszuschließen brauchen.

Wir haben die Komponisten gebeten, sich über ihre zur Aufführung gelangenden Werke selbst zu äußern. Was die einzelnen Autoren schrieben), gewährt einen interessanten Einblick in ihre eigene Stellung zu ihren Schöpfungen und erleichtert es damit auch dem Hörer, die Beziehung zu den verschiedenen Werken aufzunehmen.*

**) ausgenommen Erpf und Reutter.*

Hermann Erpf: „Der Dengler"



Der Entwicklungslinie des Gedichtes folgend, baut sich der Chor in drei einander entsprechenden Terrassen auf: im Wechsel von Frage und Antwort wird ein starrer Akkord-Rhythmus zu immer größerer Spannung gesteigert. Der Schlußabschnitt, die 4. Strophe, entfaltet mit der Lösung eine neue ungebrochene Crescendo-Linie der frei imitierenden Stimmen, die sich zum Schluß in einem machtvollen Fortissimo vereinigen. So entstand aus verantwortungsvoller Beschränkung auf das Wesentliche mit den einfachsten Mitteln ein Kunstwerk von monumentaler Wucht.

R. B.

im Einklang gestützt. Musikalisch reicher noch sind demgegenüber seine „Zwei Zeitlieder" (bereits 1930 und 1931 entstanden), in denen er einen Text von Goethe und einen von Kolbenheyer wählt.

Etwas anders und spezieller stellt sich die Aufgabe dar, wenn es sich darum handelt, zu bestimmten festlichen Gelegenheiten Chormusik bereitzustellen, die nicht so sehr für die aktive Beteiligung der Menge, als für die Aufführung durch geschulte Chorvereinigungen in Betracht kommt. Hier im Bereich der mehrstimmigen A cappella-Chorliteratur, ist naturgemäß eine Fülle an Material vorhanden, welches allgemein für solche Zwecke sich eignet. Indessen kommt es bei derartiger „Gelegenheitsmusik" — das Wort in seinem eigentlichen und guten Sinne verstanden — darüberhinaus darauf an, auch im Stofflichen schon eine unmittelbare Beziehung zu schaffen, die Sänger und Hörer in einem Gefühl der Gemeinsamkeit ihres täglichen Wirkens verbindet. Als ein Beispiel von besonderer Bedeutung sei hier auf Chöre verwiesen, die etwa zum Erntedankfest gesungen werden können und die Arbeit und das Leben des Bauern zum Inhalt haben. Ist nicht schon J. S. Bachs „Bauernkantate" ein frühes, prächtig humorvolles und zugleich unvergängliches Dokument einer solchen echten Gelegenheitsmusik? Und so sind es auch heute wieder beste Namen unter den jüngeren Komponisten, die dem Stand des Bauern ein musikalisches Denkmal setzen oder die Erde besingen und ihre Fruchtbarkeit.

Wieder begegnen wir hier an vorderster Stelle Armin *Knab*, der in einem Zyklus für Männerchor „Die Bauern" kraftvolle, ernste Gedichte von Richard Billinger in Musik setzt: Texte, die von romantischer Schönfärberei ebenso weit entfernt sind, wie die herbe, großlinige Musik vom herkömmlichen Liedertafelsatz. Ähnliches kann man von den Chören Walter *Reins* sagen, der seinem „Bauernlied" eine lothringische Volksweise zugrunde legt, während ein Text des Dichters Richard Schaukal, „An den Herrn", eine hymnisch feierliche und doch fließend polyphone Gestaltung erfährt. Weiterhin sind diesem Kreis zugehörig Hermann *Erpfs* „Der Dengler", nach einem einprägsamen Spruch

des alemannischen Dichters Burte, ein Stück, das mit einfachen Mitteln eine große Stimmungskraft entfaltet; oder das wirkungsvolle „Lied der deutschen Heidebauern in Ungarn" von Kurt *Ungerer*, der den durchsichtigeren dreistimmigen Männerchorsatz in einer an manche alten Landsknechtslieder erinnernden Art verwendet; oder schließlich die Chöre von Ottmar *Gerster*, dem durch seine Oper „Madame Liselotte" kürzlich auch weiteren Kreisen bekannt gewordenen Komponisten: „Chor der Winzer", „Drescherlied" und „Preis des Schöpfers" (sämtlich nach Gedichten von Albert Korn).

Insgesamt und bei all den genannten Komponisten herrscht der Eindruck, daß hier ein in sich verwandter, dem Gegenstande innerlich zugehöriger Chorstil heranwächst, der wesentliche Elemente einer neuen Klang- und Satztechnik verarbeitet, der eindeutig und gegenwartbewußt in der Haltung und Gesinnung sich gibt, und der dabei dennoch durch seine Einfachheit kaum irgendwelche Aufführungsschwierigkeiten bietet.

Einen Platz für sich darf in diesem Zusammenhang noch Hermann *Reutters* Kantate „Der glückliche Bauer" beanspruchen, in der eine Reihe der schönsten Lieder des Matthias Claudius für ein- und zweistimmigen gemischten oder Männerchor mit Begleitung eines kleinen Orchesters gesetzt sind. Erscheinen die Anforderungen, die dieses Werk stellt, auch um ein Geringes höher als bei den vorgenannten, so ist es andererseits in besonderem Maße geeignet, das Fühlen unserer Tage mit dem der Vergangenheit in lebendiger Weise zu verbinden, dem Gedanken eines deutschen Erntedankfestes musikalisch in repräsentativer Form Ausdruck zu geben.

Die hier genannten Werke sind in Schott's Chorverlag erschienen. Ansichtspartituren bereitwilligst.

Ottmar Gerster:
„Soldatenlied" und „An das Handwerk"



Das Goethesche Gedicht „Es leben die Soldaten" komponierte ich im Jahre 1931 für Männerchor und Orchester; eine Fassung für 10 Blasinstrumente wurde noch später ausgearbeitet. Der Chorsatz ist meist zweistimmig und die Orchesterbegleitung ist dem Chor durchaus selbständig als begleitende Gegenstimme gegenübergestellt. Die Leichtigkeit und Freude, mit der bis jetzt die aufführenden Chöre das Werk gesungen haben, ist mir ein Beweis, wie entscheidend beim Männerchor ein guter Text ist, d. h. ein Gedicht, welches wirklich Männerangelegenheit ist. So soll denn auch das kleine Werkchen weniger stilistische oder gar historische Ambitionen in Verbindung mit dem Text haben, als vielmehr — genau so wie Goethes Gedicht — als künstlerisch gestalteter Organismus ein Bild ungebrochener robuster Manneskraft geben.

Mein anderer zur Aufführung gelangender a cappella Chor „An das Handwerk" ist ein Gebrauchschor, der für Zünfte und Innungen bei festlichen Gelegenheiten als musikalischer Tribut gedacht ist.

Armin Knab: „Drei Frauenchöre"



Der wundervoll geschmeidige seelische Klang des Muckermannschen Frauenchors im gotischen Rathaus zu Münster lag mir noch im Ohre, als um die sommerliche Jahreshöhe 1930 die gelobten Gedichte Billingers Musik werden sollten. Ein kleines Triptychon formte sich: „Mariä Verkündigung", die Vorfrühlingsstimmung dieses märzlichen Feiertags auf Glockenklängen tragend, „Die Heiligen", Notburga, Ursula und unsere liebe Frau segenspendend über die reifende Flur wandelnd, „Die Lilie", prachtgewandetes Symbol der Keuschheit, zarte Minneglut entzündend.

Etwas von der Wärme und Farbigkeit des süddeutschen ländlichen Barock soll auch die Musik ausstrahlen, deren kunstvollere Mittel doch nur der Intensität einfach anmutender Bilder dienen. Ich rechne die „Drei Frauenchöre" unter die mir liebsten und persönlichsten Werke meiner jüngsten Schaffenszeit und bedaure nur, daß ich sie bei dem Mangel an leistungsfähigen Frauenchören so selten hören konnte.

Hans Lang: „Fränkische Volkslieder" und „Zwei Motetten"

Der Bearbeiter eines Volksliedes übernimmt die Aufgabe, dieses für den besonderen Zweck der chorischen Aufführung in ein neues Gewand zu kleiden. Die „Tracht" wird dem Volkslied dann am besten passen, wenn sie auf seine stilistischen Besonderheiten liebevoll eingeht. Damit ist nicht gesagt, daß der Bearbeiter auf eine persönliche Note verzichten muß — die sollte zum Komponieren Voraussetzung sein — aber der Satz muß sich der Eigenart des Liedes in der Weise unterordnen, daß alle neuen Faktoren — die Harmonisierung, die Rhythmisierung, die kontrapunktierenden und begleitenden Stimmen — aus dem Geiste des Liedes heraus gewachsen sind. Dann wird sich ein Satz ergeben, der gleichsam improvisiert ist, ein natürlicher, selbstverständlicher, spielerischer Satz, bei dem sich die innerliche Heiterkeit des Sängers ungehemmt dem Zuhörer mitteilen kann.



Die beiden Motetten sind für gleiche Stimmen geschrieben, also für Frauenchor oder Männerchor ausführbar. Dadurch wird die Knabenstimme im ersten Fall zwischen den Chorstimmen liegen, im anderen Fall darüber. Bei der Uraufführung auf der Nürnberger Sängerwoche wird das Experiment gewagt, Frauen- und Männerchorstimmen zusammen an der Aufführung zu beteiligen, in der Weise, daß die beiden Chöre abwechselnd singen und sich an Höhepunkten vereinigen zu einer achtstimmigen Mixtur.

Walter Rein: „Tod und Schlaf"

(Nr. 2 der „Hymnischen Gesänge")

In dem schönen, schon von Joseph Haydn komponierten Sinnspruch von Friedrich von Logau werden Tod und Schlaf in Beziehung gebracht. Beides dunkle Tiefen des Daseins, in denen das Leben wirklich oder scheinbar endet, beides Erscheinungen, denen wir nicht entrinnen können, die ihren gesetzmäßigen Ort in unsrer Welt haben. Die Wesensgleichheit faßt Logau in zwei sinnvolle Sätze, von denen der eine die Umkehrung des andern ist:



Tod, das ist ein langer Schlaf;
Schlaf, das ist ein kurzer Tod.

Singkreis und Chorverein

(Fortsetzung aus Nr. 2)

von Ernst Laaff

Den Weg, den sich die Singkreise bahnen mußten, als sie ihr Ziel in der Pionierarbeit für abseits liegende alte und neue Kunst sahen, war beschwerlicher, als der von den meisten Chorvereinen begangene. Selbst wo das häufige Vorurteil, daß kleine Chorvereinigungen notwendig schlechter als große Chöre sein müßten, überwunden war, wurde doch häufig die wahre Leistung der Singkreise verkannt: Eben ihre Erziehungsarbeit, deren Schwerpunkt in der Probe, im Singen um des Singens willen lag. Auf dem Podium — man urteilte ja nur nach der Konzertleistung! — war es nicht zu bemerken, ob die Chormitglieder durch die Singkreisarbeit so erzogen waren, daß sie vom Blatt singen und so während der Probe neben den zum Konzert studierten Werken eine Reihe anderer Kompositionen musizieren konnten.

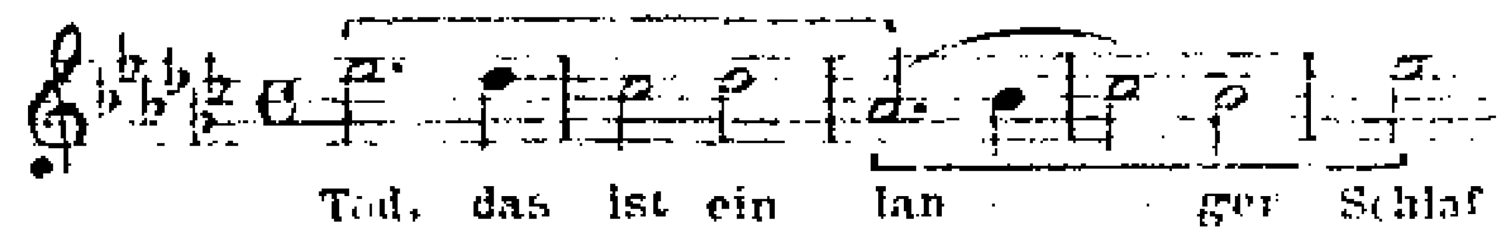
Auch das Studieren selbst war unterschieden. Die Jugend wünschte den Einblick in das Gesamtwerk; deshalb studierte sie aus Singpartituren und vermied Stimmenblätter. Sie erlernte nicht nur ihre Einzelstimme, sondern übte auch die Partien der anderen Stimmgruppen beim Einstudieren mit. Sie ersehnte selbständiges Erarbeiten des Kunstwerkes; durch Verzicht auf das Klavier in der Probe mußte sich jeder Singende die musikalische Linie selbständig aufbauen. Der Chorleiter wurde zum Führer einer Arbeitsgemeinschaft, die zunächst die musikalische Vervollkommnung jedes Mitgliedes und dann erst die daraus resultierende Chorleistung erstrebte. Die andersartige alte Literatur führte zu einem anderen Stil des Chorgesangs: die bevorzugte lineare Komposition gab jeder Stimme gleich wichtige Betätigung; es gab keine akkordfüllenden Partien mehr; anstatt der romantischen Stimmen - Verschmelzung brauchte man deutlichste Unterscheidung, anstatt dynamischer Effekte nur die schlichteste, aber ausdrucksgespannteste Deklamation.

Damit unterschieden sich die Singkreise durch ihren Arbeitsstoff, durch ihre Arbeitsweise und ihr Arbeitsziel von den Chorvereinen. Alte und neueste Musik bildeten den Stoff, das Studieren erfolgte durch selbständiges Aufbauen aus der

Singpartitur und das Arbeitsziel war anstatt des erfolgreichen Konzertes die musikalische Ertüchtigung jedes einzelnen Sängers.

Manche Chorvereine betrachteten mitsamt ihrem Konzertpublikum die Singkreise anfangs häufig als Eigenbrödler oder als unliebsame Konkurrenz. Die Verschiedenheit des Arbeitsfeldes ließ eine gegenseitige Beeinträchtigung kaum befürchten. Eher konnten die Chorvereine um ihren Nachwuchs besorgt sein, da gerade die musikalisch-interessierte und erfahrene Jugend in den Singkreisen nötig und tätig war. Eine Konkurrenz zwischen Singkreis und Chorverein wäre aber völlig sinnlos: Beider Aufgaben sind grundverschieden und ergänzen einander. Der Chorverein ist Hüter einer Tradition, sein Wirken gilt dem öffentlichen Musikleben. Der Singkreis ist Wegbahner für vergessene alte und unbekannte neueste Kunst; sein Ziel ist die musikalische Laienbildung. Beide haben ihre Vorzüge, deren Übertreibung jedoch zur Einseitigkeit führt. Wer nur die Literatur der beiden letzten Jahrhunderte für aufführenswert hält und das Klangideal der Klassik und Romantik als einzige Musiziermöglichkeit ansieht, denkt ebenso einseitig und ungerecht wie jener, der nur die alte und neueste Kunst zu schätzen weiß und die klangliche Schlichtheit früherer Zeiten auf romantische Klangbilder beziehen will. Wenn die Musikwissenschaft heute schon der Jugendbewegung eine Fülle von Neudrucken alter Musik verdankt, wenn durch die Tätigkeit der Singkreise das Blickfeld heutiger Musikpflege bereits wesentlich erweitert worden ist, wenn der nur dem Werk dienende und schlicht-musikantische Geist der Singbewegung mitunter – wenn auch erst in Ansätzen – in fortschrittlichen Chorvereinen zu verspüren ist, so wird die kulturelle Bedeutung der Singkreise doch am bedeutsamsten dort offenbar, wo sie das zeitgenössische Schaffen befruchten. Aus dem Streben der Singkreise nach ihrer Musikliteratur und aus der Sehnsucht des Schaffenden nach einer Musizier- und Hörergemeinde entstanden neue Chor- und Gemeinschaftsmusiken, erwuchsen wertvolle originale Laienmusiken, die alle nicht für den Konzertsaal, sondern für die Laienübung in der Schule, im Musikunterricht, im Singkreis und in der Familie gedacht

Aus diesem Vorstellungskreis wächst die Musik: Ruhig, still, besinnlich dahinfließend. Das Thema ohne große Ansprüche, aber in sich streng. Erst nachträglich stellte ich fest, daß die formale Strenge des Singgefüges mir unbewußt die Hand führte. Das Thema trägt in sich bereits die Umkehrung des Anfangs:



Oberstimme und Unterstimme sind im strengen Kanon aneinander gebunden. Dazwischen bewegt sich freier, aber doch von ihnen in der Substanz abhängig, eine Mittelstimme. Die dritte und vierte Zeile des Spruches führen zu einem gleichfalls klar gefügten, vierstimmigen Mittelteil, der wieder zurück in den Anfang mündet.

Hermann Reutter: „Der glückliche Bauer"



Die siebenteilige Kantate enthält sechs Chorsätze, teils zwei-, teils einstimmige, und einen Instrumentalsatz, die „Kirmes". Die Texte hat sich der Komponist selbst zusammengestellt und zwar in der Form eines Tageskreises, dessen Ausklang die auch in der Melodie übernommenen, zum Volkslied gewordenen Strophen von „Der Mond ist aufgegangen" bilden. Volksnah ist auch sonst die Musik dieser Kantate: plastisch und unmittelbar im melodisch-rhythmischen Einfall, schlicht und unmerklich in dem episch-ruhigen Fluß der stets den Zug ins Große wahrenden holzschnittartigen Darstellung. *R. B.*

Heinrich Kaspar Schmid: „Von deutscher Art"



Die Mahnung Mörikes: „Vergeßt nicht unser liebes Deutsch" läßt sich recht wohl auch auf unsere Musik anwenden, denn ich bin nicht der Einzige, dem im letzten Jahrzehnt die zunehmende Entdeutschung unserer deutschen Musik Gram bereitet hat. Waren meine „Deutschen Reigen für Klavier" (Verlag B. Schott's Söhne, 1925) ein stiller Protest instrumentaler Art, so wollte ich mit der Suite „Von deutscher Art" eine ähnliche Absicht auf vokalem Gebiete zum Ausdruck bringen, in dem ich mich dazu gewissermaßen unserer gesanglichen Muttersprache bediente.

Bruno Stürmer: „Musikantenleben"

Die Gedichte sind von Eichendorff, die musikalische Form ist die der Suite, die Gestaltung kammermusikalisch. Die Basis, auf der sich anscheinend Fremdes vereinigt, ist die tiefe Lebensweisheit, der Humor und die Ironie, vor allem die herrliche Musikalität der Eichendorff'schen Lyrik. Der Romantiker wird aus dem Umkreis von Mendelssohn und Schumann bewußt entfernt und unsrer Zeit nahegerückt durch die polyphone Haltung der vier Gesänge.

So ist gleich das erste Stück „Wanderfahrt", ein doppelter Kanon, als frisch bewegtes Praeludium gedacht. Leichtes Espressivo bei der ironisierenden Stelle „manche Schöne macht wohl Augen . .". Ausklang: ein dazugefügtes Fermaten-Ade.

Die Courante ist das Stück der romantischen wie der heutigen „Weekendler".

„Vor der Stadt", eine Sarabande — zart, mit zwei Geigen umspielt „und singen schön und geigen". Anschwellende Lyrik: „Waldesrauschen und Gesänge" sind vollster Akkord naturnaher menschlicher Ergriffenheit: „da bricht der Sänger mit herein im seligsten Gedränge".

Das Rondeau „Der Hochzeitsänger" voller Ständchen-Stimmung, Ironie und voller Weisheit. „Aus den Fenstern Geigen klingen" in Zwiesprache mit der Klarinette. Drinnen im Haus beruhigt sich das Fest, draußen aber: „doch wir blasen recht mit Rasen jeder in sein Instrument", bis der Nachtwächter kommt, und der lächelnd-wehmütige Schluß: „doch wir müssen weiterziehn".

Ludwig Weber: Aus einem Vortrag über „Musik und Volksgemeinschaft"



Im Wesen unserer Zeit liegt die Sehnsucht nach Bindung, die Zeit sucht wieder das enge Verbundensein im Gedenken an die letzten Dinge, die Zeit reift also für eine Kunst, die uns unter das Bindende stellt, die wesentlich bestimmt ist, von innen heraus Gemeinde zu bilden, Volkheit zu schaffen. Man will Kunst nicht mehr in erster Linie als l'art pour l'art, als Sonderdisziplin, sondern als alles durchdringendes Prinzip.

Aus derselben Sehnsucht heraus, die sich hier ausspricht, bin ich einen Weg gegangen, der mich vor sind. Die Chorvereine blieben weiterhin die Anreger für Werke konzerthafter Prägung.

Ist mit der neuen Zielsetzung der Singkreise, die in der Laienbildung und nicht nur im Konzert ihre Hauptaufgabe sehen, das Konzert prinzipiell verdammt? Das Konzert ist nicht Ziel des Singens, es kann aber am Weg bleiben, wertvolles abseits liegendes Kulturgut wieder in weitere Kreise zu tragen und so eine Wandlung des bemängelten gegenwärtigen Geschmackes und Musikbetriebes zu erreichen. So bedeutet das öffentliche Singen eine wichtige Wirkungsmöglichkeit für — leistungsfähige — Singkreise. „Wozu sucht' ich den Weg so sehnsuchtsvoll, wenn ich ihn nicht den Brüdern zeigen soll?" Die Gefahr, nur für Konzerte zu singen, ist ebenso groß, wie die völlige Abgeschlossenheit mancher Singkreise gefährlich ist, die bei allem ehrlichen Willen, aber mitunter zu geringem Können ihr Tun überschätzen und alles andersartige Musizieren ungehört ablehnen. Man kann für die Laienbildung in aller Stille viel Gutes tun, aber auch durch Vorbilder öffentlich für sie werben.

Aus der gegenseitigen Beeinflussung zwischen Singkreis und Chorverein darf manche Förderung und Umwandlung unseres Musiklebens erwartet werden: Bereicherung der Programme durch vergessene alte und wertvolle zeitgenössische Kunstwerke, die Erarbeitung fremdgewordener Stilarten und ihrer Aufführungspraxis, eine größere Aufnahmebereitschaft, der durch die Singkreise hindurchgegangene Hörer und nicht zuletzt der neue impulsive und aktive Musizierwille, der die Singkreise und ihre jugendlichen Mitglieder aneifert, ihr Können durch fleißige Arbeit und Selbsterziehung zu steigern im Dienste der Gemeinschaftsleistung und so im Dienste des Kunstwerkes. Ein fortschrittlicher Chorverein wird sich den Anregungen der Singkreise kaum verschließen, er wird sich nicht ohne eigenen Schaden gegen das ernste Wollen der Jugend wenden. Der echte Singkreis mag — allerdings mit Achtung vor den Leistungen auch der beiden letzten Jahrhunderte, ihrer Komponisten und Interpreten — seinen aussichtsreichen Weg mit ganzer Kraft weitergehen. Zwischen beiden Chorgemeinschaften sollte es nur eine Konkurrenz geben: den edlen Wettstreit, nur Gutes möglichst gut zu singen.

Aus der Proben-Arbeit

Walter Rein: Die Spröde

von Hugo Heermann

Kaum ein Werk Walter Reins eignet sich besser zur Einführung in sein Schaffen für Männerchor als „Die Spröde". Auf einen Text von Goethe, graziös-heiter in der Stimmung, ist dieses Stück technisch leicht und volkstümlich gehalten. Klare, natürliche Melodik, bewegliche, durchsichtige Stimmführung sind seine besonderen Merkmale.

Als Zeitmaß schreibt der Komponist „leicht schreitend" vor; man wähle die Viertel etwa = MM 92, gehe aber nicht unter 90 herunter. Klanglich muß man den Chor so hell wie möglich färben; doch ist dabei zu beachten, daß die Vokale nicht flach werden dürfen. Die Beweglichkeit der Stimmführung fordert völlige Lockerheit in Aussprache (kein Dialekt!) und Artikulation (genauer Rhythmus!). Die Achtelgänge dürfen weder geschmiert noch gestoßen werden: laufende Achtel auf einer Silbe werden durch ein kaum vernehmbares „h" verbunden, z. B.



An dem rein-ste-hen Frü-hü-li-hings-mor-gen

Man hüte sich jedoch vor jeder Übertreibung; oberste Richtschnur bleibe stets eine ausgeglichene leichte Tongebung.

Ein besonderes Augenmerk verdienen die kontrapunktischen Nebenstimmen. Der 2. Tenor ist in den Takten 9 und 10, später von Takt 17 bis zum Schluß mit einer Gegenmelodie bedacht, die sauber und deutlich herausgehoben werden soll. Auch in den Takten 13 und 14 sind die Mittelstimmen von Bedeutung. Für den tanzartigen zweiten Teil des Stückes mit seinem „so la la la" gilt das oben über Klangfärbung Gesagte in verstärktem Maße. Man nehme diese Silben tonlich leicht und rhythmisch sehr genau, das a mit i-Mundstellung, um der Gefahr zu entgehen, daß es flach wird (Einsatz des 2. Basses in Takt 13!). Auch nicht „lal-lal-lal", sondern „la-la-la" singen! Bei dem Quintenorgelpunkt der 2. Bässe in den Takten 17—21 besteht die Gefahr des Tonlos-werdens und Sinkens; auch hier ist also

einigen Jahren zur Werk- und Musizierform „Chorgemeinschaft" führte. Hier sind nicht mehr gegenübergestellt Ausführende und Hörende, sondern Podium und Saal bilden eine lebendige Gemeinschaft und beteiligen sich an der Ausführung eines Werkes wechselweise und vereinigt. Alles steht unter einem gemeinsamen Erlebnis und unter einer gemeinsamen künstlerischen Formung desselben zugleich. Diese für die „Chorgemeinschaft" gedachten Werke appellieren also an eine andere als die bisherige Musizierform. Neben das Konzert tritt hier die musikalische Feier, die gemeinsame Kundgebung durch die Musik für die Ziele, für die sich Menschen verbunden fühlen. Gemeinsames Singen schafft Gemeindegefühl. Die Feier, von der es heißen sollte: sie wird gesungen, und nicht: in ihr wird gesungen, bezieht alle Teilnehmer, jeden in seiner Art, nach seinem Vermögen, seiner Situation gemäß ein und verpflichtet sie. Der cantus firmus eines Chorgemeinschaftswerkes wird vom Saale gesungen. Er gibt als allgemeiner einstimmiger Gesang in strophenmäßiger Wiederkehr das Fundament des Werkes, während Einleitungs-, Zwischen-, Schluß- und Gegen-Sätze Auswirkungen seiner Substanz sind und vom gemischten Chor mit und ohne Instrumente gestaltet werden. Eine wesentliche Rolle spielt bei der „Chorgemeinschaft" das nationale und das kultisch-religiöse Volkslied oder ein cantus firmus dieser Haltung.

Die praktische Durchführbarkeit hat sich bereits erwiesen in Aufführungen in verschiedenen Orten und unter verschiedenen Umständen. Die Gefahr, daß bei Aufführungen der Faktor „Publikum" versagt und das Werk nicht oder nur ungenügend zur Darstellung gelangen kann, ist nach den bisherigen Erfahrungen überhaupt nicht gegeben.

Franz Willms: „Fünf fröhliche Lieder"



Diese kleinen Liedchen wollen nichts weiter, als Sängern wie Hörern Freude machen. Deshalb wurden unbeschwerte Weisen ausgewählt, die jedem aus dem Schulliederbuch bekannt sind (oder sein sollten). Und bei der Gestaltung des vierstimmigen Satzes, der jeweils die zugrundegelegte Volksmelodie unangetastet läßt, wenn sie auch durch die einzelnen Stimmen wandert, nahm der Bearbeiter alle erdenkliche Rücksicht auf weniger Geübte; gleichwohl hofft er — etwa aufgrund madrigalischer Einzelheiten — auch diejenigen nicht ganz zu enttäuschen, die durch den Umgang mit der polyphonen Kunst unserer altklassischen Meister mit Recht als verwöhnt gelten dürfen.

hell zu intonieren. Die Schlußgruppe darf bei einem zarten piano nicht matt im Klang werden; auch übertreibe man nicht das Ritardando („poco“!). Die zweite und dritte Strophe vertragen eine leichte Belebung des Zeitmaßes.

Werden alle diese Ratschläge beachtet, so sind die Voraussetzungen für eine vorbildliche Ausführung*) gegeben. Und eine solche ist man vor allem den Werken zeitgenössischer Komponisten schuldig, deren Schaffen erfahrungsgemäß noch bei manchen Sängern und selbst Chormeistern unbegründeten Vorurteilen begegnet.

*) Der Verfasser dieser Zeilen, Musikdirektor Hugo Herrmann, Frankfurt a. M., brachte seinerzeit auf dem Frankfurter Sängerfest »Die Spröde« zur erfolgreichen Aufführung. Das Werk ist in der Wiedergabe durch seinen Chor auch auf Schallplatte erschienen (Elektrola E G 2591).

»Der Golden Brunnen« wird an Freunde unseres Verlages auf Wunsch regelmäßig kostenlos versandt. Abdruck nur mit Genehmigung des Verlages gestattet. / Herausgeber, Drucker, Verleger: B. Schott's Söhne, Mainz.

DER WEIHERGARTEN
VERLAGSBLATT D. HAUSES B. SCHOTT'S SÖHNE MAINZ
LEIPZIG · LONDON · PARIS · NEW YORK

1934 Januar/Februar Nr. 1/2

Werk-Reihe für Klavier

Eine neue Sammlung für Unterricht und Haus

von **Erich Doflein**

Die bisher erschienenen Hefte sind der Anfang einer Reihe, mit welcher eine große Lücke in der Klavierbibliothek des ernsthaften Musikfreundes und des vielseitigen, erzieherisch eingestellten Musiklehrers ausgefüllt werden soll. Nicht um virtuose oder klavieristisch schwierigere Werke soll es sich hierbei handeln, sondern leichte Ausführbarkeit und spezielle Brauchbarkeit für Unterricht und Hausmusik werden die Auswahl bestimmen. Ferner wird ausschlaggebend sein, ob den ausgewählten Werken eine bedeutende Stelle innerhalb der gesamten Klavierliteratur zukommt und ob zudem Werte in ihnen verborgen sind, die für eine vielseitige und lebendige Klavierpädagogik wichtig sein können. Sollte sich etwa ein Klavierlehrer die Aufgabe stellen, in seinem Unterricht die Gesamtheit der musikalischen Tradition und Vergangenheit, auf der unsere Musikpflege und die Kunst unserer größten Meister fußen, im Unterricht zur Geltung kommen zu lassen, so wird er ohne die „Werk-Reihe für Klavier" nicht auskommen.

Er findet zunächst in den von Willi Apel herausgegebenen Heften mit *„Musik aus früher Zeit"* Beispiele der frühesten europäischen Kleinkunst für das Klavier; Stücke, deren feine rhythmische Werte besonders neben der reizvollen, noch an die Kirchentonarten gebundenen Klanglichkeit ideale Aufgaben für eine Schulung der Gestaltungsfähigkeit stellen. Zugleich werden hier die Sinne geschärft für rein musikalische Inhalte, die bei späteren Meistern dann in komplizierterer Form wieder auftauchen. Durch die Beschäftigung gerade mit dieser ältesten Kunst wird der musikalische Horizont geweitet, wird manche Verständniskraft geweckt, die bei unseren Bemühungen um eine Kunst der Gegenwart wieder bedeutsam werden kann.

Oder soll etwa im Unterricht der Sinn für die empfindsame und zugleich beredte Sprache der früheren Klassik geschult werden, so wird man zu den köstlichen vierhändigen „Tonstücken" des Meisters *Daniel Gottlob Türk* greifen. Sowohl für die ersten Anfänge, wie für spätere Jahre im Klavierspiel ist hier Stoff zu finden. Dieser norddeutsche Zeitgenosse Mozarts ist berühmt geworden durch seine bedeutende Klavierschule vom Jahre 1789. Wie selten bei einem Künstler, verbindet sich hier musikalisches und kompositorisches Können mit einem liebevollen, sorglichen Schulmeisterherz. Der gesellige Ton der klassischen Hausmusik, das Bereden eines Themas zwischen zwei Musizierenden, das Deklamatorische der zur Sprache gewordenen Musik, der Sinn für eine auf

---

Bisher sind erschienen:

„Musik aus früher Zeit" (1350–1650) (herausgegeben von Willi Apel)
Heft I: Deutschland und Italien
Ed. Schott Nr. 2311 M. 1.80
Heft II: England, Frankreich und Spanien
Ed. Schott Nr. 2312 M. 1.80

G. Ph. Telemann: Kleine Fantasien für Klavier (Cembalo) (herausgegeben von Erich Doflein)
Ed. Schott Nr. 2330 M. 1.50

Joseph Haydn: Sechs leichte Sonatinen (herausgegeben von Waldemar Woehl)
Ed. Schott Nr. 2333 M. 1.50

Daniel Gottlob Türk: Tonstücke für vier Hände (herausgegeben von Erich Doflein)
2 Hefte Ed. Schott Nr. 2296/97 je M. 2.—

ländlichen Ton gestimmte Fröhlichkeit (der an Haydn erinnert), die Liebe zur Deutlichkeit in der Abrundung und Charakterisierung einer Phrase, all dies sind echte Züge der frühen deutschen Klassik, und all dies kann bei Türk in leichtester Form und auch noch in fortgeschrittenerem Stadium mit Ausführlichkeit und Liebe studiert werden.

Einen ganz wesentlichen Stoff für die der klassischen Klaviermusik gewidmeten Unterrichtsstunden bieten ferner die kleinen und leichten „Sonatinen" von *Joseph Haydn.* Manchem Lehrer wird der etwas leierige Ton der üblichen Sonatinensammlungen leidig geworden sein. Er wird also gerne der Musik von klassischen Epigonen und Stil-Mitläufern die jugendfrische Kunst eines klassischen Urschöpfers, eines echten Stil-Schöpfers vorziehen! Wer kannte bisher Sonatinen von Joseph Haydn? Wer hätte sie nicht begeistert gespielt, schon seit Jahrzehnten, wenn er sie gekannt hätte? Es sind die in jüngeren Jahren wohl für Haydns eigenen Gebrauch beim Unterrichten geschriebenen kleinen Divertimentos in Sonatinenform, die nun von Waldemar Woehl herausgegeben, zum ersten Mal in einer praktischen, billigen Ausgabe vorliegen. Diese Stücke sind eigentlich noch für das Cembalo gedacht. Sie zeigen einen straffen und eleganten Stil: gesund, munter und exakt: ein rechtes Gegenstück zum „empfindsamen" Stile Türks. Erst aus der Vereinigung dieser beiden Welten,



Joseph Haydn (1732–1809)

jener empfindsamen Kunst und diesem von frischer Morgenluft erfüllten Frühstil Haydns entstand dann der spätere Stil Haydns, die reine Klassik. Das Heft der Haydn-Sonatinen verwirklicht zudem eine pädagogisch wichtige Neuerung. Denn Waldemar Woehl hat als Herausgeber die Form einer urtext-treuen Ausgabe gewählt. Es muß nämlich immer mehr mit dem Vorurteil gebrochen werden, daß nur bearbeitete „instrukti… Ausgaben für den Unterricht zu verwend… seien. Unsere Klassiker haben so deutl… aufgeschrieben und festgelegt, wie sie … Werke gespielt haben wollten, daß a… Eingriffe ei… Herausgeber… unnötig sin… Auch Hay… erwartet, d… man bei die… seiner ein… chen, klar … gliederten M… sik schon … seiner von … lem Überflüs… gen unbela… ten Nota… die rich… Vortragsw… und angen… menen Stär…



Georg Philipp Telemann (1681–1767)

grade erkennen kann. Ja, dieses Selbst-Erk… nen, die Freude am Entdecken des Richti… gehört zum Musizieren dieser Musik. W… das nicht fertigt bringt, soll lieber sei… Hände überhaupt von dieser feinen un… trotz ihrer großen Einfachheit doch unen… lich geistigen Musik lassen. Aber ich … überzeugt davon, daß diese Aufgabe f… einen echten Musikfreund keineswegs … schwierig ist. Man versuche es einmal, … man wird sehen, wie selbstverständlich d… Abspielen des echten Haydnschen Noten-textes sich ergibt.

Nun zum Schluß noch ein paar Worte zur Neuausgabe der „Kleinen Fantasien" von *Georg Philipp Telemann.* Die „Werk-Reihe für Klavier" will bewußt jene wichtigen Dokumente aus der gesamten Klaviermusik in kleinen Einzelausgaben herausstellen, die heute merkwürdigerweise noch immer nur in teuren und umfangreichen Gesamtausgaben vorliegen und lediglich dem wissenschaftlichen Fachmann bekannt und zugänglich sind. Hier muß Wandel geschaffen werden. Gerade heute, wo die Besinnung auf unser nationales geistiges Gut denjenigen, der unserer Kunst noch ferne stand, zu ihr hinführen und

ihm zum Motiv der Begeisterung werden kann, brauchen wir praktisch geordnete, leicht zugängliche Ausgaben unserer alten Meister. Gerade heute, wo die besten Kräfte unter unseren Komponisten ihre Orientierung in unserer für produktives Kunstschaffen so schwierigen Zeit an der Haltung und dem Stil der alten Meister suchen, brauchen wir auch praktische Gebrauchsausgaben der deutschen Klaviermeister aus der Zeit vor Bach und um Bach. Wohl gibt es manches schon, doch wo sind pädagogisch und musikalisch nach unseren Begriffen einwandfreie praktische Ausgaben der Werke von Froberger, Pachelbel, Johann Kaspar Ferd. Fischer, von Sweelinck, Scheidt und anderen? Wenn in einer Klavierbibliothek nur die gebräuchlichen Ausgaben der Werke von Bach, Händel, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann stehen, so fehlen daneben eben jene Meister, so fehlen auch Telemann und der große, einzigartige Philipp Emanuel Bach.

Telemanns „Kleine Fantasien", die ich für das beste halte, das Telemann für Klavier geschrieben hat, bestehen aus einem schnellen und einem kurzen langsamen Satz, nach welchem der schnelle Satz nochmals wiederholt wird. Sie eignen sich vortrefflich zur Vorbereitung auf das Spiel der Inventionen Bachs, da sie dank ihrer mehr homophonen Haltung leichter zugänglich sind als diese, trotzdem aber technisch etwa gleiche Anforderungen stellen.

In den Vorworten zu den einzelnen Heften findet man jeweils Ausführlicheres, dessen Darstellung an dieser Stelle zu weit geführt hätte.

[illegible]

Nürnberger Sängerwoche 1934

Der Prüfungsausschuß für die diesjährige Nürnberger Sängerwoche des Deutschen Sängerbundes hat aus über 300 Einsendungen 70 Chöre ausgewählt. Von diesen ist fast ein Drittel – nämlich 21 – aus Schott's Chorverlag, ein Beweis dafür, daß der Verlag auch in der zeitgenössischen Chormusik an führender Stelle steht.

Aus Schott's Chorverlag sind u. a. vertreten: *Ottmar Gerster, P. Groener, Jos. Haas, Paul Hindemith, Heinrich Kaminski, Armin Knab, Hans Lang, August von Othegraven, Walter Rein, Hermann Reutter, H. K. Schmid, Bruno Stürmer, Ludwig Weber, Franz Willms.*

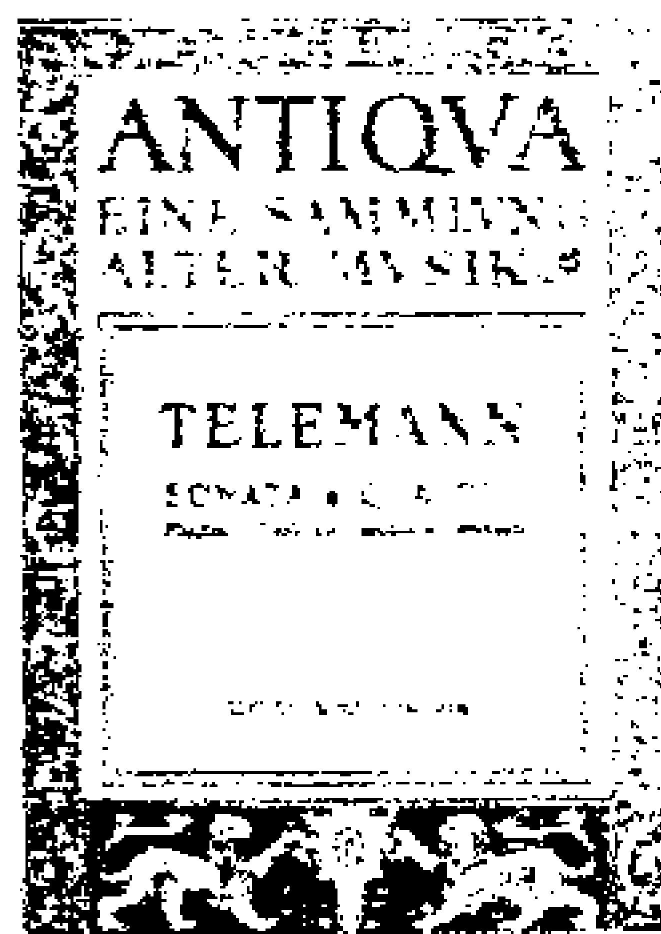
[illegible]

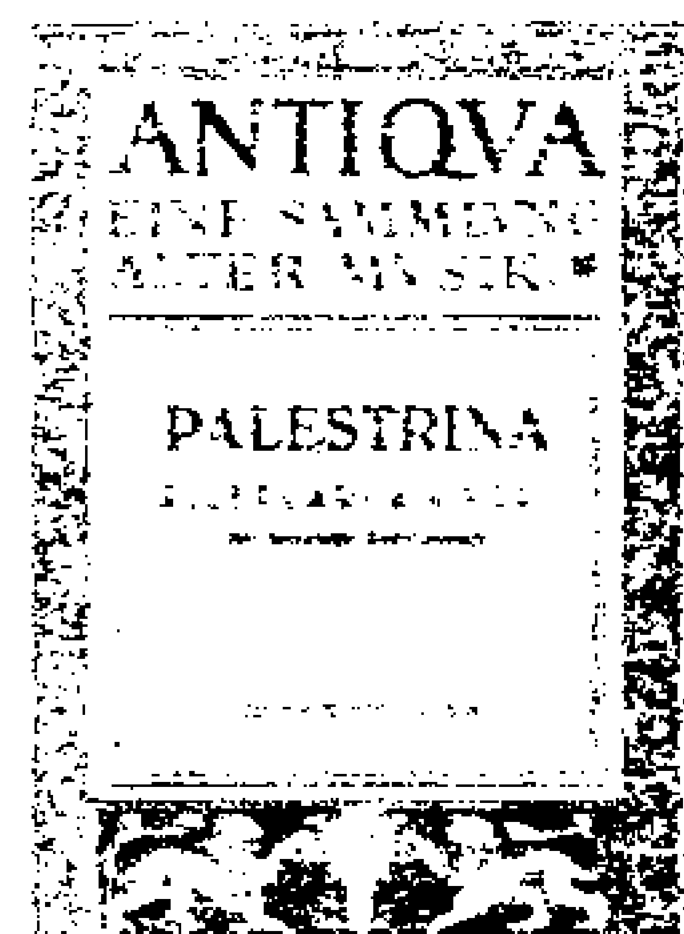
ANTIQVA / Eine Sammlung alter Musik

von Heinrich Soltau

Der Verlag B. Schott's Söhne bringt in dieser Reihe unter Mitarbeit berufenster Herausgeber Meisterwerke des 13.–18. Jahrhunderts, die trotz ihrer besonderen Bedeutung und künstlerischen Geltung in für die Praxis geeigneten Original-Ausgaben größtenteils bisher nicht vorlagen. Die Sammlung ist bestimmt für das gemeinschaftliche Musizieren in Haus und Schule, für den Musikliebhaber wie für den lernenden, lehrenden und ausübenden Musiker.

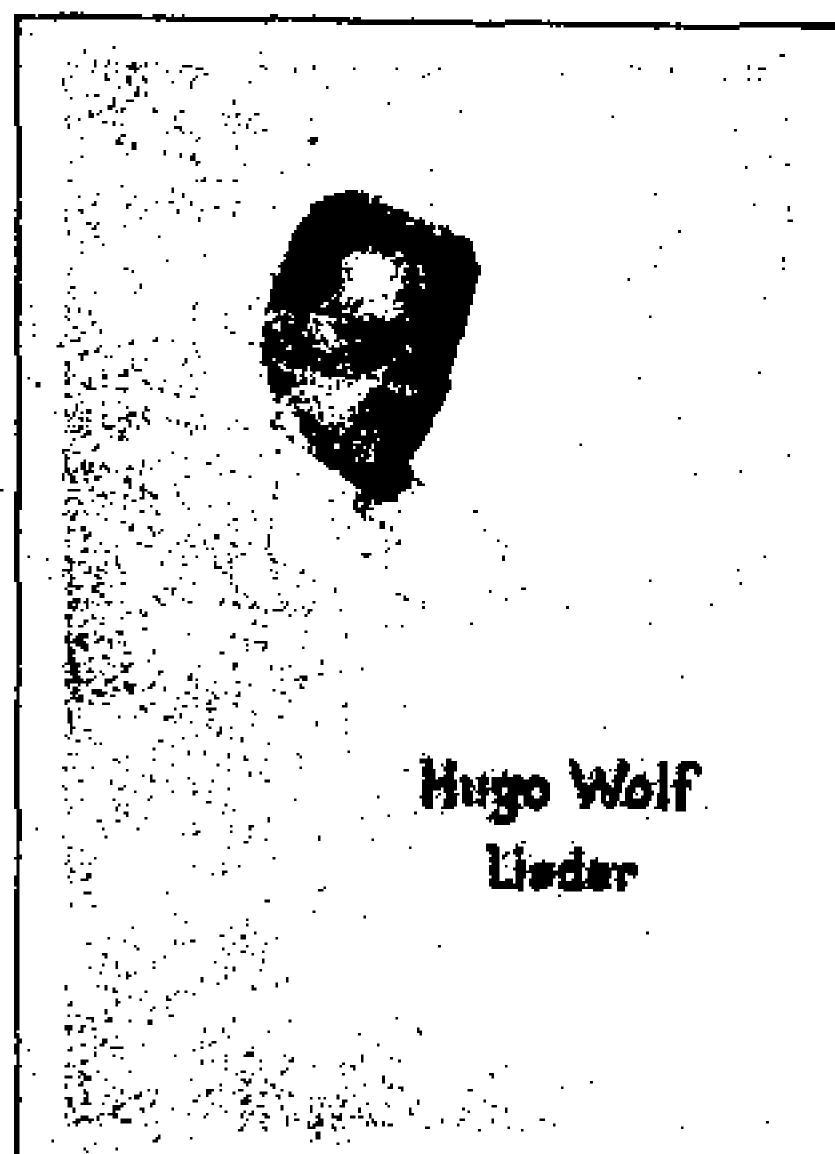
Seit die Musikwissenschaft immer mehr die Nähe zur Praxis gefunden hat, seit sie ihren Aufgabenkreis immer weiter über das Philologische hinaus auf die Fragen nach der wirklichen Klanggestalt alter Musik richtete und das Hörbarmachen und lebendige Einbeziehen dieser Musik in den Bereich unserer heutigen Musikpflege förderte – seitdem ist auch die Zahl der *Neuausgaben alter Musik* ständig gewachsen. Eine





Nebenstehend zwei Titelblätter der einheitlich in dieser Weise ausgestatteten Sammlung.

kaum übersehbare Fülle an musikalischen Reichtümern längst vergangener Zeiten tritt uns da entgegen, dringt langsam auch in die Vorstellung der breiteren Öffentlichkeit und wird zum geistigen Besitz einer stets größeren Menge von Musikern und Musikliebhabern. Wenn man dabei gelegentlich fast schon ein Zuviel, ein Überschreiten der Aufnahmefähigkeit für die alte Musik befürchten konnte, so lag das wesentlich an äußeren Ursachen. Einmal daran, daß die Entdeckerfreude häufig zu einer gewissen Wahllosigkeit in den Veröffentlichungen führte, zur Ausgrabung von Belanglosigkeiten, ohne tieferen musikalischen Wert. Zum anderen aber an jener vielfach immer noch nicht ganz überwundenen Einstellung, eine „praktische" Ausgabe müsse sich von der nur für den Wissenschaftler bestimmten „kritischen" dadurch unterscheiden, daß sie durch reichliche Bearbeitung und allerhand Zutaten alles Befremdliche des Originals wegretuschiert und derart eine jede Musik auf gleiche Weise dem heutigen Hörer und Spieler bequem mundgerecht macht: anstatt umgekehrt zum Begreifen der Andersartigkeit, der unverfälschten Eigenarten und besonderen Reize in den Stilarten aller Epochen zu erziehen.



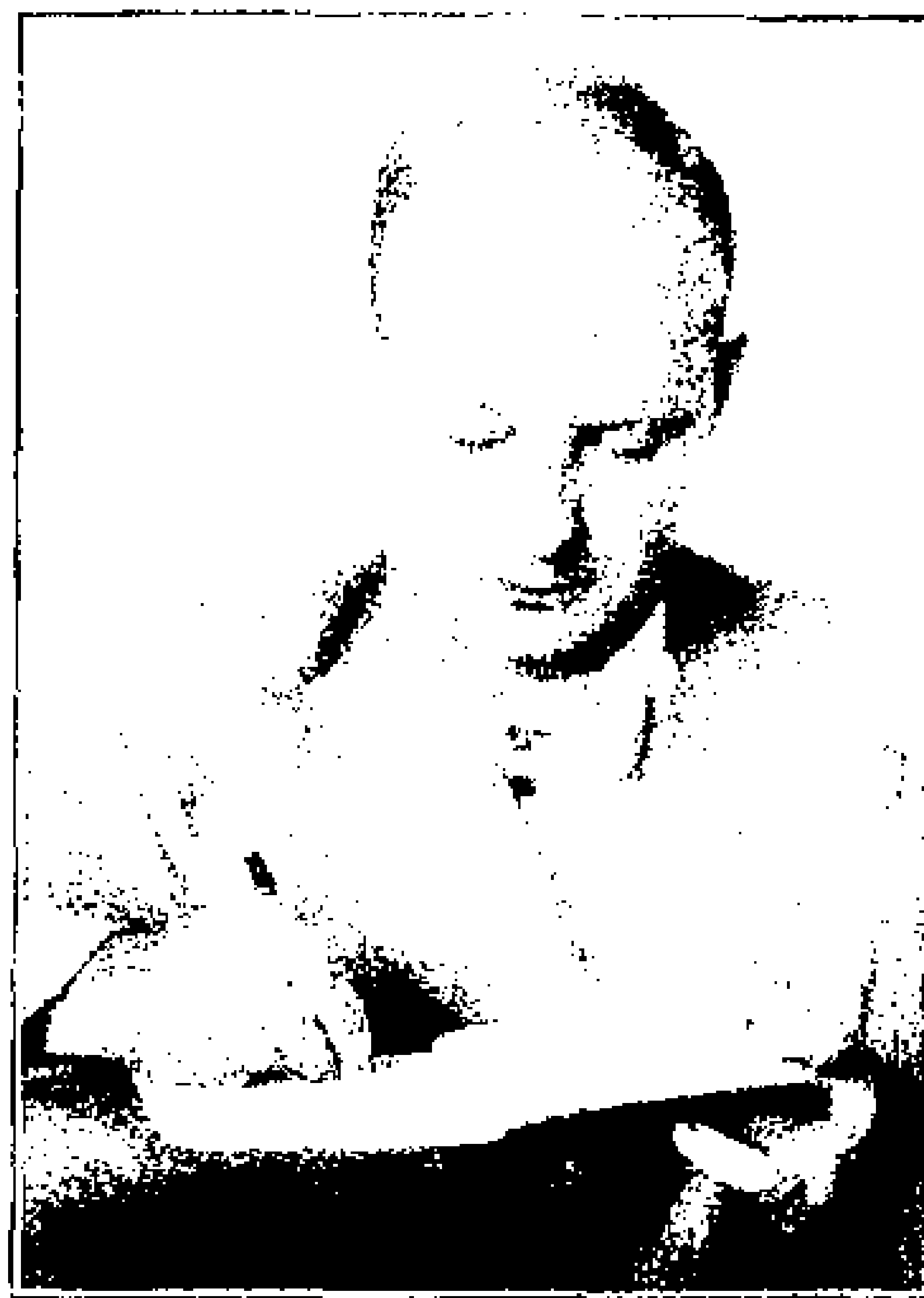
Hugo Wolf
Die berühmten Lieder von Hugo Wolf sind jetzt auch in die Edition Schott aufgenommen worden. Erschienen sind: ein Volksband zum Preise von M. 1.50 (siehe obenstehendes Titelbild) und Einzelausgaben zum Preise von je 40 Pfg.; alles in zwei Ausgaben, hoch und tief. Ausführlicher Prospekt in jeder Musikalienhandlung

Eine vorbildliche Erfüllung dieser beiden Forderungen, der inhaltlichen sowohl, wie der editionstechnischen, wurde zum Ausgangspunkt der eben erschienenen *Antiqua-Sammlung*. Nicht das Altertümliche, sondern allein die Frage nach der überzeitlichen Bedeutung war maßgebend für die Aufnahme einer Musik in diese Sammlung, die bisher vorwiegend unbekannte Instrumentalmusik für Kammer- oder Orchesterbesetzung aus dem 15.–18. Jahrhundert herausgebracht hat, und die dabei nicht nur dem *Was*, sondern auch dem *Wie* der Veröffentlichungen ganz besondere Sorgfalt hat angedeihen lassen. Der musikalische Urtext ist durchweg unangetastet geblieben; die Herausgeber der einzelnen Hefte, unter denen sich beste Namen aus der jungen Generation der Musikforscher und Musikpädagogen finden, haben auf alle subjektive Ausdeutung durch Tempoangaben, Vortragsbezeichnungen und dergleichen verzichtet. Auf eine ganz andere Art vielmehr ist das Prinzip der praktischen Ausgabe verwirklicht. Durch Zeichen und Hinweise, die die *Formstruktur* der Werke, ihre Themeneinsätze und Gliederung, verdeutlichen, wird dem Spieler eine Hilfe zur Erkenntnis des inneren Aufbaus der Musik geboten, eine Erkenntnis, die dem Verstehen und einer sinnvollen Wiedergabe in echter Weise zugute kommt. Dazu treten textliche Angaben: eine den Heften gemeinsame Vorbemerkung über die Aufführungstechniken alter Musik allgemein, und im besonderen noch kurze, ausgezeichnete Spezialeinführungen in das jeweilige Werk. Damit ist ein Weg beschritten, der allen Wünschen, denen nach strenger Wissenschaftlichkeit wie denen nach unmittelbarer Brauchbarkeit für die Musizierpraxis, Genüge tut, und der heute wie in Zukunft der einzig mögliche ist.

Es ist ausgeschlossen, auf engem Raum auch nur einen Bruchteil der in der „Antiqua" herausgegebenen Schätze alter Musik eingehender zu würdigen.*) Ganz besonderes Interesse werden sicher die zum ersten Mal veröffentlichten Werke aus der Frühzeit der Instrumentalmusik finden. So die fünfstimmigen Fantasien des am ungarischen Hofe wirkenden schlesischen Meisters *Thomas Stoltzer*, die in der Strenge ihrer Polyphonie, in der herben Innerlichkeit ihrer Melodik etwa an die schönsten Stiche seines Zeitgenossen Dürer erinnern. Oder die dreistimmigen Ricercare des Niederländers *Adrian Willaert*, des Begründers der Venezianischen Schule, Stücke, deren schöpferisch-eigenwillige Rhythmik den Spielenden wie den Hörenden besonders fesseln werden, und die aus der Verhaltenheit des alten

*) Die nächsten Hefte des „Weihergarten" werden einzelne Beiträge über die Hauptwerke der Sammlung bringen.





Paul Hindemith (rechts) wurde durch den Präsidenten der Reichsmusikkammer, Dr. Richard Strauß, in den Führerrat des Berufsstandes der Deutschen Komponisten berufen. Anläßlich der von dem Fachverband der Komponisten in Berlin veranstalteten Tagung gelangte Hindemiths Konzert für Streicher und Blechbläser unter Leitung des Komponisten mit außerordentlichem Beifall zur Aufführung. Dr. Wilhelm Furtwängler wird ein mit großer Spannung erwartetes neues Werk von Hindemith „Symphonie Matthis der Maler" im nächsten Philharmonischen Konzert in Berlin am 12.-13. März zur Uraufführung bringen. -- Im Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht in Berlin fand kürzlich eine großangelegte „Musikmesse" statt, die vier Wochen dauerte. Im Rahmen der Darbietungen gelangten Teile aus dem „Plöner Musiktag" von Paul Hindemith durch die Neuköllner Volksmusikschule mit starkem Erfolg bei Publikum und Presse zur Aufführung.

Hermann Reutter's Oper „Dr. Johannes Faust" wurde von dem Opernhaus in Frankfurt a. M. zur Uraufführung erworben. Das Textbuch ist von Ludwig Anderson, der auch für den Text zu Reutters erfolgreichem Oratorium „Der große Kalender" verantwortlich zeichnete. Dieses gelangte soeben im Leipziger Gewandhaus und in der Berliner Singakademie (anläßlich der Komponisten-Tagung) zu außerordentlich erfolgreichen Erstaufführungen.

Klanges sich schon lösen: hin zu jener satten, farbenfrohen Klanglichkeit, welche wir bei dem großen venezianischen Meister *Giovanni Gabrieli* (Canzonen) oder bei *Palestrina* (Ricercare) finden, und in der sich die ausgehende italienische Hochrenaissance in vollster Pracht entfaltet. Die einfallsreichen Canzonen von *Frescobaldi* (zweistimmig) leiten bereits in das 17. Jahrhundert, in die Hoch-Zeit der instrumentalen Entwicklung, über; ebenso die heitere, in ihrer dramatischen Schlagkraft kaum zu übertreffende Fantasie des *Orlando Gibbons* über die „Londoner Straßenrufe", in denen das Getöne der vielerlei Ausrufer, Händler und Händlerinnen der damaligen Großstadt in köstlicher Weise nachgeahmt wird. Noch lange nicht genügend bekannt im deutschen Musikleben ist die überragende Persönlichkeit *Purcells*, des größten englischen Komponisten der Barockzeit; wie kühn und großzügig erscheint die Harmonik der beiden Triosonaten, die die Antiqua uns vorlegt, welch weiter Atem beherrscht die (mit drei Violinen und Baß besetzte) Pavane und Chaconne! All dies ist nur ein kleiner Ausschnitt — von hier führt der Weg weiter zu *Händel* und den *Söhnen Bachs*, zu *Mozarts* hier erstmalig veröffentlichten „Vier Mailänder Quartetten" und „Drei Cembalo-Konzerten" und zu *Beethoven*, der mit „Sechs Gesellschaftsmenuetten" für drei Instrumente, einem bisher unveröffentlichten Frühwerk, vertreten ist, und zu zahlreichen anderen, kaum weniger bedeutenden Meistern der Klassik und Vorklassik.

Für viele dieser Werke gilt weitgehende Besetzungsfreiheit; je nach den vorhandenen Möglichkeiten kann einfach oder chorisch besetzt, können Streicher oder Bläser verwendet werden. Ein für die Praxis sehr wichtiger Gesichtspunkt ist auch die leichte Spielbarkeit der älteren Musik. Bei den Werken des 16. Jahrhunderts ist technisch größtenteils selbst Anfängern die Mitwirkung möglich: ihnen bietet sich hier wie sonst nirgends eine Literatur, die mit den einfachsten Mitteln die höchsten Kunstwerte erschließt und der darum auch musikerzieherisch eine gerade für die Laienmusikbestrebungen der Gegenwart einzigartige Bedeutung zukommt.

Ausführlicher Prospekt mit Notenproben sämtlicher Werke der Sammlung ANTIQVA kostenlos in jeder Musikalienhandlung oder vom Verlag direkt.

Die Tabulatur

Zur Einführung in alte Notenschriften

von **Willi Apel**

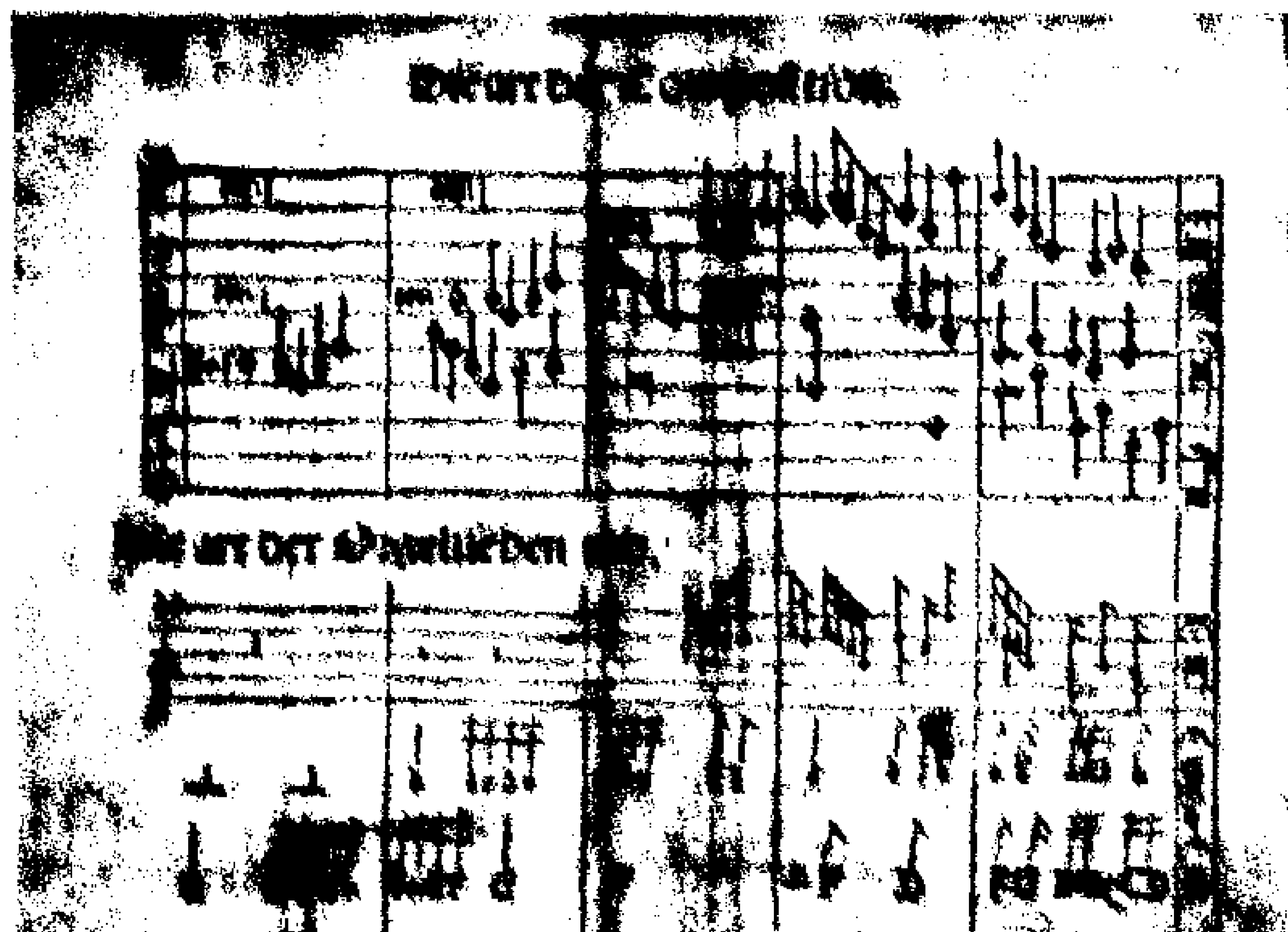
Fortsetzung von Heft 11/1933

In unserem ersten Aufsatz erläuterten wir den Begriff der Tabulatur als einer spezifischen Notenschrift für Solo-Instrumente (Orgel, Klavier, Laute) aus dem 15. und 16. Jahrhundert, die aus der Notwendigkeit entstand, mehrere Stimmen in ein einziges Schriftbild zusammenzufassen. Wir sahen, daß man auf den Ausweg verfiel, unter die oberste, in Noten aufgezeichnete Stimme

die übrigen mit darunter gesetzten Tonbuchstaben aufzuzeichnen. Wir gaben als erstes Beispiel den Anfang eines Stückes (das ganze Stück findet man abgedruckt in Heft 1 der Sammlung: Musik aus früher Zeit. Auch die meisten der folgenden Beispiele beziehen sich auf Stücke dieser Sammlung*) von Konrad Paumann (1452) dem Leser zur eigenen Übertragung anheim, die ihm an Hand unserer Anleitung ohne besondere Schwierigkeiten gelungen sein dürfte. Doch müssen wir zwei Details noch aufklären. Im zweiten Takt der dritten Zeile finden wir in der Oberstimme eine Note 𝅘𝅥𝅮.

Dieses Zeichen, das man übrigens nur in den ältesten Tabulaturen antrifft, und das man nicht mit dem durchstrichenen Stiel (Erhöhungszeichen!) verwechseln darf, weist auf einen punktierten Rhythmus hin: ♩♩. ♪ Im vorangehenden Takt finden sich über den Buchstaben der Mittelstimme klein geschriebene Notenköpfe, deren Bedeutung der Leser sicherlich schon erraten hat: Sie geben den Rhythmus dieser Stimmen an — eine Bezeichnung, die natürlich notwendig wird, sobald eine der unteren Stimmen selbständige Bewegung annimmt, und die in späteren Tabulaturen, die bereits reicher ausgebildete Polyphonie aufweisen, naturgemäß immer stärker hervortritt. Deutlich prägt sich das bereits in dem unten wiedergegebenen Schriftbild aus, das für uns in mehrfacher Weise interessant ist.

*) siehe Ankündigung auf Seite 1 dieser Nummer

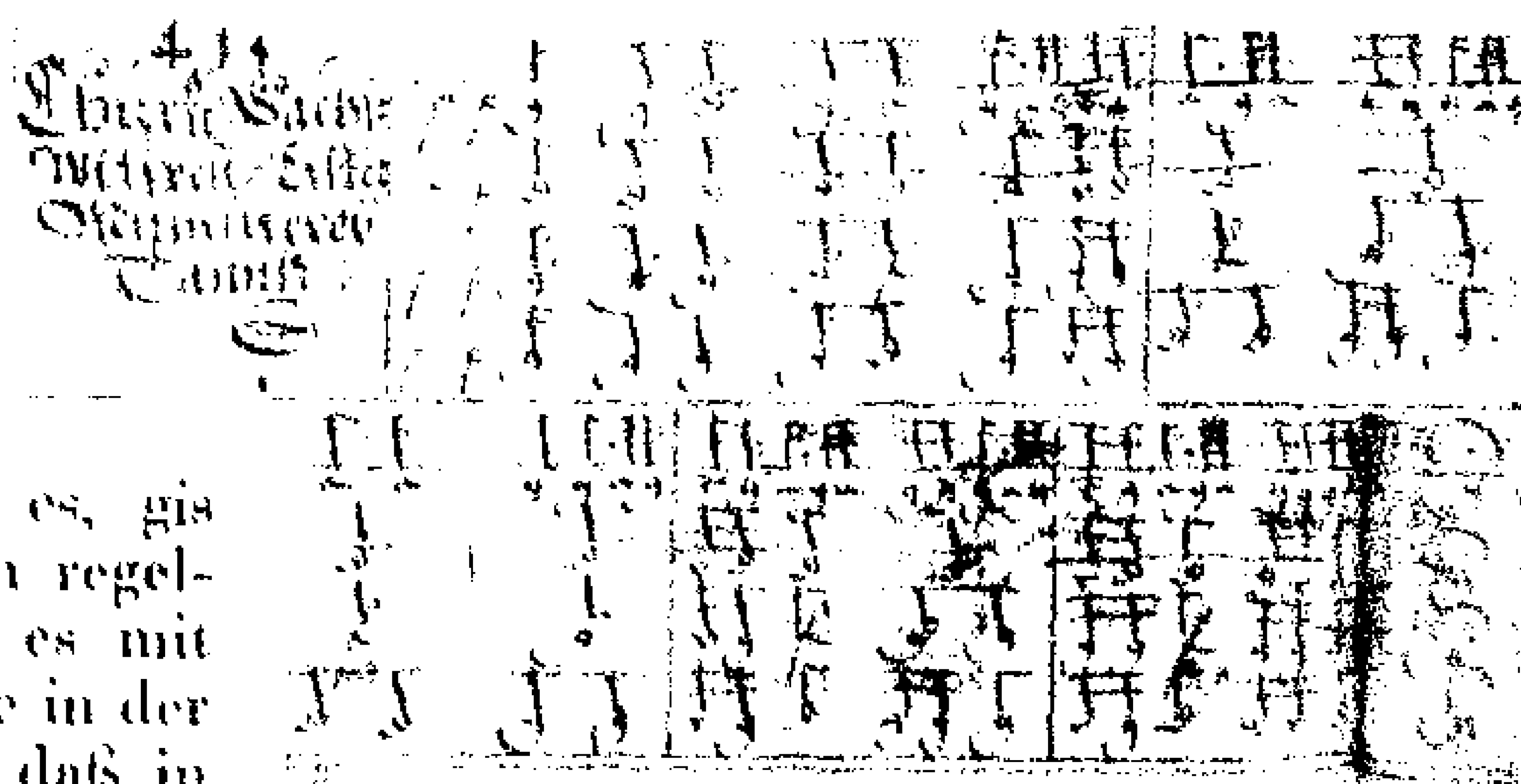


Entnommen ist es einem bekannten Lehrbuch jener Zeit, der „Musica instrumentalis" des Martin Agricola vom Jahre 1529. Wir sehen da in zwei Zeilen „Die Art der Composition" und „Die Art der orgelischen Tabulatur" erläutert, und zwar ist es, wie man leicht erkennt, das gleiche Musikstück, ein kurzer 3-stimmiger Satz, das uns hier in zwei Schriftformen dargeboten wird. Der Ausdruck „Composition" ist wörtlich zu verstehen, nämlich als Zusammenfügung der einzelnen Stimmen in ein einziges Liniensystem. Man erkennt, wie nahe der Verfasser mit diesem Schulbeispiel schon der Lösung war, die uns heute als die endgültige und logische erscheint. Es bedürfte nur noch eines größeren Zwischenraums zwischen den oberen und den unteren 5 Linien, und unser heutiges zweizeiliges Klaviersystem wäre fertig. Aber der Gedanke blieb unausgenützt, wenigstens bei den deutschen Musikern, die erst hundert Jahre später auf dem Umwege über Italien auf diese Lösung hingelenkt wurden.

Wie die Entwicklung in Deutschland weiterging, sehen wir an der unteren Zeile. Jede Stimme, auch die in Tonbuchstaben notierte, erhält ihre rhythmische Gliederung durch beigefügte Notenzeichen erklärt, in denen wir deutlich unsere Achtel und Sechzehntel, jetzt schon durch Balken zusammengefaßt, erkennen. Daß aber diese Werte noch nicht die bei uns übliche Bedeutung von „schnellen" Noten hatten, ergibt sich aus dem Vergleich mit der darüberstehenden Partitur. Was hier Viertel, sind unten Sechzehntel-Noten. Nach unseren heutigen Begriffen würden wir den Mittelweg wählen, also Achtel schreiben mit entsprechender Halbierung oder Verdopplung der übrigen Werte. Aus einem Vergleich der Tabulatur mit der „Komposition", den durchzuführen recht lehrreich ist, ergibt sich insbesondere, daß in der Tabulatur zur Unterscheidung der Oktaven die großen Buchstaben mit herangezogen werden, wie auch heute noch üblich. Eine Eigentümlichkeit, die sich lange

noch erhalten hat, trifft man im letzten Takt an: der dem zweiten D angehängte Schnörkel ist die is-Schleife, welche die Erhöhung des Tones anzeigt. Natürlich ist hier aber der Ton „es" gemeint, wie auch die darüberstehende Zeile zeigt. Die Schreibung dis statt es, gis statt as usw. ist in den Tabulaturen regelmäßig anzutreffen. Überhaupt ist es mit den Vorzeichen eine besondere Sache in der Musikschrift jener Zeit. Wir sehen, daß in der „Komposition" auf den Linien vorne ein b vorgezeichnet ist, sodaß also in diesem Stück stets b, nicht h zu lesen ist. Schwieriger aber wird die Sache in der Tabulatur. Hier wird ja in den Buchstaben das b durch ein besonderes Zeichen, nämlich eben b dargestellt. „Also" verzichtet man auch im Liniensystem auf eine b-Vorzeichnung, und gibt die Veränderung von Fall zu Fall bei der Note an. In wie „großzügiger" Weise das aber oft geschah, läßt sich an diesem Beispiel besonders eindringlich klarmachen, da ja hier die Prüfung durch die „Komposition" jederzeit möglich ist. Wir sehen da, daß für b und fis (Takt 4 und 5) das gleiche Zeichen, nämlich der durchstrichene Stiel verwendet wird, der also nicht immer eine Erhöhung, sondern auch eine Erniedrigung (meist nur beim b) bedeutet. Weiterhin aber sieht man, daß in Takt 4 nur einmal b, und zwar an letzter Stelle, vorgeschrieben wird, während es nach Ausweis des darüberstehenden Paralleltaktes, dreimal dastehen müßte. Derartige Nachlässigkeiten findet man in den Tabulaturen häufig genug.

Nun noch ein Beispiel (s. oben) aus dem Ende des Jahrhunderts: Ein kurzer Tanz aus einer handgeschriebenen Sammlung des Augustus Nörmiger aus Dresden vom Jahre 1598. Wir erkennen da einen weiteren (und letzten) Schritt in der Entwicklung der Tabulatur. Die Notenzeichen sind gänzlich verschwunden; alle Stimmen werden in Buch-



staben aufgezeichnet, über denen die taktmäßige Einteilung durch Achtel-, Sechzehntel- und Zweiunddreißigstel-Fahnen, meist zu Balkenbildungen zusammengezogen, vermerkt wird. Zu beachten sind insbesondere die Oktavstriche. Sie sind, soweit zulässig, zu langen Strichen, die mehrere Noten überdecken, ausgezogen. Die Oberstimme beginnt also mit dem eingestrichenen g, und setzt sich, wie man sieht, durchweg in dieser Oktave fort. Bei gelegentlichen Überschreitungen in die zweigestrichene Oktave (letzter Ton im 1. Takt) wird dann noch ein zweiter Strich hinzugefügt. Die neue Oktave beginnt, wie man leicht erkennt, mit dem c. In die Form der einzelnen Buchstaben muß man sich wie bei jeder Handschrift, erst hineinlesen. Sehr ähnlich sehen sich das c und das e; beide mehr wie ein heutiges r, doch zu unterscheiden an dem letzten Abstrich, der beim c wagerecht, beim e schräg nach unten führt. Man sehe etwa den Schluß des 2. Takts, wo wir in der Oberstimme an vorletzter Stelle ein c, im Alt zugleich ein e haben. Will man das Stück übertragen, so wird man gut tun, zuerst jede Stimme für sich durchzugehen und sie dann in ein Liniensystem zusammenzuschreiben. Auch dieses Stück findet man in der oben genannten Sammlung, Heft I, Deutschland, Nr. 15.

In einem nachfolgenden Aufsatz kommen wir auf die Lautentabulaturen zu sprechen, deren höchst merkwürdige Notation auf ganz anderen Grundlagen beruht.

Erste Veröffentlichung bisher verschollener wertvoller Werke

von

G. F. HÄNDEL

Stücke für Klavier

(Clavicembalo)

Herausgegeben von

W. Barclay-Squire und J. A. Fuller-Maitland

76 Klavierstücke von Händel werden hier zum ersten Mal veröffentlicht. Die Stücke stammen aus einer jüngst in England aufgefundenen Manuskriptsammlung. Sie machen ungefähr ein Drittel sämtlicher bekannten Klavierkompositionen Händels aus und bedeuten eine ungeahnte Bereicherung der altklassischen Klavier-Literatur.

2 Bände, Edition Schott Nr. 149/150 je M. 3.–

Auswahl: »Aylesforder Stücke« (Willy Rehberg) siehe nebenstehend

Studien-Ausgaben für den Klavier-Unterricht von Willy Rehberg

		M.
Die Söhne Bach. Eine Sammlung ausgewählter Original-Klavierwerke von Wilhelm Friedemann, Carl Philipp Emanuel Johann Christoph Friedrich und Johann Christian Bach	Edition Schott Nr. 1519	2
Von Bach bis Beethoven. Leichte Originalstücke alter Meister (mit Spezialstudien und Formerläuterungen, 2 Hefte	Edition Schott Nr. 2174/75 je	1.50
Händel, Aylesforder Stücke. 20 ausgewählte Stücke	Edition Schott Nr. 2129	2.–
Mozart, Tanzbüchlein. Eine Sammlung leichter Tänze und Einzelsätze aus »Les Petits Riens« und den Divertimenti	Edition Schott Nr. 2232	1.50
— **Die Wiener Sonatinen.** 6 leichte Sonatinen	Edition Schott Nr. 2159	2.

Violine und Klavier:

Mozart, Die Wiener Sonatinen. Ausgabe von Max Kaempfert für zwei Violinen (leicht. Violine I erste Lage oder zweistimmigen Geigenchor	Edition Schott Nr. 2220	1.50
einzeln: Violine I/II	Edition Schott Nr. 2220a/b je	1

hierzu Klavierstimme (ad libitum) siehe oben

Weitere Studienausgaben von Willy Rehberg (Werke von Reger, Gretchaninoff, Gurlitt) siehe Edition Schott-Katalog

Schul- und Hausorchester

Leichte bis mittelschwere Stücke, ausgewählt aus der Sammlung Schott's Domesticum-Orchester (weit über 300 Werke). Ausführbar als Trio an (Klavier, Violine, Violoncello). Ausführliche Spezialverzeichnis mit Notenbeispielen kostenlos.

		M.
Beethoven, Menuett G dur . .	Domesticum Nr. 229	1.–
Boccherini, Canzonetta und Menuett	Domesticum Nr. 206	1.20
Gluck, Iphigenie in Aulis: Ouvertüre	Domesticum Nr. 35	1.–
Gossec, Gavotte	Domesticum Nr. 43	1.–
Händel, Largo, zusammen mit Giordani, Caro mio ben	Domesticum Nr. 233	1.–
Haydn, Andante aus der Paukenschlag-Symphonie und Ochsenmenuett . . .	Domesticum Nr. 349	1.20
Kreisler, Rondino über ein Thema von Beethoven	Domesticum Nr. 272	1.80
Mozart, Menuett aus dem D dur-Divertimento	Domesticum Nr. 73	1.–
— Serenade »Eine kleine Nachtmusik«	Domesticum Nr. 40	1.80
— Cosi fan tutte: Ouvertüre .	Domesticum Nr. 178	2.–
— Don Juan: Ouvertüre . . .	Domesticum Nr. 17	2.–
— Figaros Hochzeit: Ouvertüre	Domesticum Nr. 53	1.80
— Titus: Ouvertüre	Domesticum Nr. 24	2.
— Zauberflöte: Ouvertüre . .	Domesticum Nr. 18	2.–
Schubert, Symphonie h moll .	Domest. Nr. 57/58 je	1.20
— Militärmarsch, op. 51[1] . . .	Domesticum Nr. 48	1.–

Die Preise verstehen sich für die Quintett-Ausgabe. Ergänzungsstimmen bis zum Orchester einz. erhältl.

Ein außergewöhnlicher Fund!

W. A. MOZART

Violin-Konzert in D

(Adelaide-Konzert)

Herausgegeben von Marius Casadesus
Mit 3 Kadenzen von Paul Hindemith

Eines der entzückendsten Jugendwerke Mozarts; Die technische Schwierigkeit ist wesentlich geringer als die der späteren Konzerte, so daß sich dieses Frühwerk in besonderem Maße auch für Konservatoriums- und Liebhaber-Aufführungen eignet.

Ausgabe für Violine und Klavier
Edition Schott Nr. 2290 . . . . . M. 3.—

Partitur und Orchesterstimmen leihweise

Besetzung: 2 Oboen, 2 Hörner und Streicher

(Die Streicher stimmen sind so eingerichtet, daß im Notfall auf Oboen und Hörner verzichtet werden kann)

In jeder Musikalienhandlung zur Ansicht!

»Der Weihergarten« wird an Musiker und Musikfreunde auf Wunsch regelmäßig kostenlos versandt / Abdruck unter genauer Quellenangabe: „Aus »Der Weihergarten«, Verlagsblatt des Hauses B. Schott's Söhne, Mainz", gestattet / Druck und Verlag: B. Schott's Söhne, Mainz / Verantwortlich: Dr. Johannes Petschull, Mainz

DER WEIHERGARTEN

VERLAGSBLATT D. HAUSES B. SCHOTT'S SÖHNE MAINZ
LEIPZIG · LONDON ★ ★ PARIS · NEW YORK

1934 März/April Nr. 3/4

Lothar Windsperger

von **Karl Laux**

Viele Komponisten gibt es, denen die Herzen zufliegen. Andere müssen um die Zuneigung ringen. Andere müssen kämpfen.

Zu denen gehört *Lothar Windsperger*, für den hier um Verständnis geworben werden soll. Um Verständnis zunächst – die Liebe wird sich dann einstellen.

Kämpfen muß auch der, der ihn verstehen will. Hart und schwer wie sein Name, kantig wie sein Profil ist seine Kunst. Aber man übersehe den weichen Mund dieses Charakterkopfes nicht! Es gibt genug Stellen in seinem Werk, die wie Tore sind, durch die wir eintreten können. Was dahinter liegt, sei es auch manchmal dunkel, ein beschatteter Garten, lohnt einen Besuch.

Lothar Windsperger, geboren am 22. Okt. 1885 in Ampfing in Oberbayern, kam wie so viele andere über den Lehrerberuf zur Musik. Er übte ihn nicht aus, studierte vielmehr Musik erst kurz bei Rheinberger, dann besonders bei Josef Schmid und Rudolf Louis, ohne mehr als das Handwerkliche, kaum Grundsätzliches von ihnen anzunehmen. Entscheidend wurde für ihn eine Unterredung mit Riemann, der ihm 1906 Anregung und Anerkennung spendete. Anerkennung bedeutete für den jungen Komponisten alles: nach einer harten, von geistigen Kämpfen erfüllten Jugend Sicherung des eingeschlagenen Weges, Befreiung von dunklen Grübeleien.

Windsperger, einer der vielseitigsten Künstler unserer Zeit, arbeitet auf fast allen Gebieten. Nur in der Oper hat er sich noch nicht versucht. Im übrigen komponierte er für Klavier, für Orgel, für Streichinstrumente, allein und mit Begleitung, für Kammermusik-Ensemble, für Orchester, für Gesang (mit Klavier), für Chor und Orchester. Er gebraucht alle Formen, vom kleinen zweiseitigen Klavierstück bis zur orchestral geweiteten Sonate, von der

Lothar Windspergers jüngstes Werk „Lützow-Ouvertüre" wurde kürzlich in einem der Frankfurter Montagskonzerte unter Hans Rosbaud mit größtem Erfolge uraufgeführt und gleichzeitig von den Reichssendern Frankfurt und Stuttgart übertragen. Eine Übertragung über alle deutschen Sender im Rahmen der Stunde der Nation fand am 17. Februar statt.
Paul Scheinpflug brachte das Werk mit der Schlesischen Philharmonie in Breslau zur erfolgreichen Aufführung, die auch der Reichssender Breslau übertrug.



Ouvertüre bis zur Symphonie, vom „kleinen Stück“ für Violine bis zum Konzert für das gleiche Instrument, vom 26taktigen Lied bis zum Chorwerk mit 272 Nummern, vom Lehr- und Lernstück für die Jugend bis zum weltanschaulichen Bekenntniswerk. Der gleiche Windsperger, der Improvisationen (für Violine allein) schreibt, erweitert die historische Form der „Messe“ zur „Missa Symphonica“ und noch einmal zur „Symphonischen Totenmesse“, indem er unbekümmert um den liturgischen Sinn der Texte diese als symphonischen Aufriß benutzt. Es ist die letzte und kühnste Konsequenz des Beethovenschen Vorgehens, in der Symphonie die menschliche Stimme zu verwenden. Hier sind zwei Riesen-Symphonien geschaffen worden, die vom Chor ausgehen; man könnte sie Chor-Symphonien nennen.

Es kann im Rahmen dieser kleinen Einführung nicht das Verständnis des Werkes, es kann nur das Verständnis der Gesamtpersönlichkeit Windspergers erschlossen werden. Die Aufzählung seiner Werke ersehe man aus dem Katalog.[1]) Wer sie kennen lernen will, der arbeite sich langsam ein. Der beginne mit den kleinen Klavierstücken, die Windsperger für die Jugend schrieb, von denen auch einige in dem bekannten „Neuen Klavierbuch“ stehen. Er gehe weiter zu dem „Zyklus von Fantasien und Fantasietten“, „Lumen amoris“, op. 4, aus dem ihm manches, wie das „Albumblatt“, die „Fantasie (Sturm)“ ohne weiteres ansprechen, anderes nach einigem Studium sich ergeben wird. Dann wird er auch schon in die Tiefe des „Mythischen Brunnens“ (Zyklus von 7 Klavierstücken), op. 27 hinabsehen können, endlich werden sich ihm die beiden Sonaten in cis-moll und C-dur (op. 6 und 28) erschließen. Er wird die harmonisch immer hochinteressante, gewiß oft grüblerisch versponnene, nachdenklich versonnene, dann aber auch immer wieder in echtem Klavierglanz aufleuchtende Art Windspergers sehr schnell liebgewinnen. Er wird den feinen Poeten in ihm sehen lernen. Die Stücke sind meist mit Überschriften versehen, mit denen der Komponist kein bequemes Programm geben will, sondern lediglich einen Wegweiser zum Stil des Werkes und seiner Wiedergabe. Windsperger ist kein Programmusiker. Es wäre ganz verfehlt, etwa in seinem jüngsten Werk, der Lützow-Ouvertüre für Orchester, eine Schilderung von Jagd und Schlacht zu sehen. Das Werk trägt seinen Titel nur, weil das bekannte Webersche Lied darin verarbeitet ist. Es bildet die Substanz des Werkes, die vorherrschende Farbe. Das geht schon daraus hervor, daß Windsperger ursprünglich eine Variationenfolge über das Lied plante. Daraus wurde dann schließlich, da sich das Lied zur Variation ungeeignet erwies, eine Ouvertüre, die streng in der Form a - b - a aufgebaut ist.

Daß Windsperger immer wieder versucht, die alten klassischen und ewig gültigen Formen mit neuem Inhalt zu füllen, das geht deutlich aus der Betrachtung seiner Instrumentalwerke hervor. Der Klavierspieler wird schließlich nach seinem Klavierkonzert greifen. Reiche Ausbeute findet der Geiger bei Windsperger. Kleinere Stücke und Sonaten, darunter die aus echt romantischem Tag-und-Nacht-Gefühl geborene in d-moll, op. 26. Die Krönung bildet auch hier ein Konzert, op. 39, das zu den wichtigsten Erscheinungen dieses Gebietes gehört. Auch die Viola, auch das Violoncello sind nicht vergessen. Und schließlich legen ein Klaviertrio und ein Streichquartett Zeugnis dafür ab, daß Windsperger einen bei aller Strenge klingenden Satz schreibt.

(Schluß des Aufsatzes siehe Seite 15)

[1]) In jeder guten Musikalienhandlung oder direkt vom Verlag B. Schott's Söhne, Mainz, erhältlich.

Geschichte der Musik im Überblick
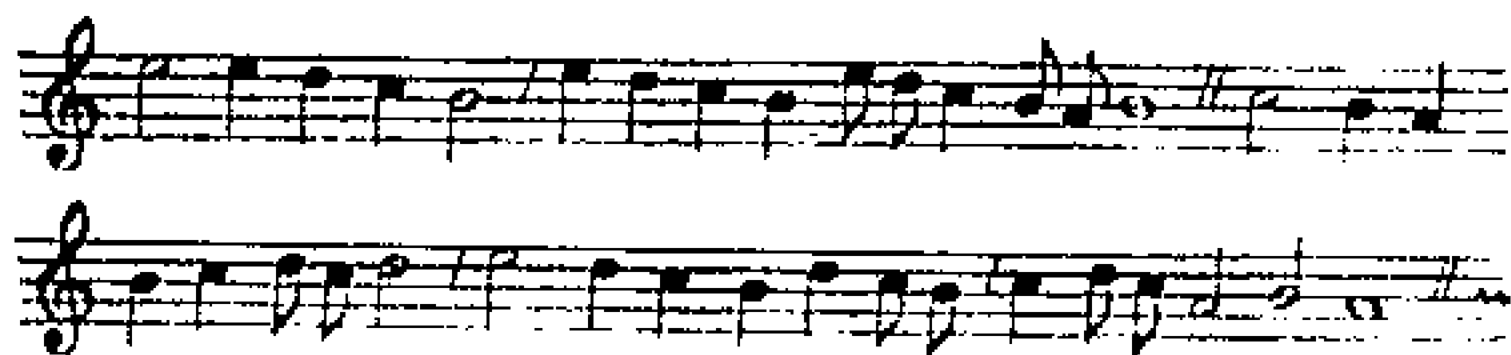
von Heinrich Soltau

Wir beginnen hier mit einer kurzgefaßten Darstellung der Geschichte der Musik. Jedes Heft des „Weihergarten" wird eine Fortsetzung bringen.

Sage und Mythos, Bildwerke und vereinzelte Schriftdenkmäler geben die erste Kunde vom Werden der Musik. Wo aber diese oft spärlichen und unsicheren Quellen versagen, da hilft uns heute die „*Vergleichende Musikwissenschaft*" weiter. Ihre Forschungen ermöglichen es, gewisse Analogieschlüsse von aussereuropäischen Musikkulturen der Gegenwart auf den Charakter vorgeschichtlicher Musikübung zu ziehen und dadurch uns einen anschaulichen Begriff vom Wesen selbst der fernsten Zeiten, des fremdesten Kunstwollens zu geben. Kultische und magische Beziehungen, Spiel und Tanz, Ausdrucks- und Verständigungsbedürfnis, Nachahmungstrieb, Arbeitsrhythmus u. a. m. sind an der Entstehung und Weiterbildung des Musikalischen beteiligt. Von da zu den frühen musikalischen Hochkulturen Chinas und Indiens oder der Völker des Mittelmeerraumes ist es freilich noch ein weiter Weg. Das Abendland tritt erst mit der von Kleinasien her befruchteten griechischen Musik, deren Blütezeit in das 7. bis 3. vorchristliche Jahrhundert fällt, zum ersten Mal in den Kreis geschichtlicher Musikbetrachtung.

Die *griechische Musik* ebenso wie die gesamte *Musik des Altertums* kennt nur eine *einstimmige* Melodik; Harmonie und Klangfortschreitungen im modernen Sinne sind ihr fremd. Soweit zu mehreren, im Chor oder mit Instrumenten musiziert wurde, geschah es allenfalls in der Form der sogenannten „Heterophonie", d. h. einer Mehrstimmigkeit, die nicht klanglich organisiert ist, sondern nur im Umspielen und Verzieren einer einzigen, den Kern des Satzes bildenden Weise besteht. Die Rhythmik der Gesangsmusik war in der Regel abhängig vom Metrum der Sprache. Die Instrumente, von denen Saiteninstrumente wie Kithara und Lyra, und eine Schalmeienart, der Aulos, die wichtigsten waren, dienten hauptsächlich der Begleitung; daneben gab es allerdings schon früh auch eine selbständige, zum Teil bis ins Virtuose gesteigerte Instrumentalmusik. Die spekulativ-theoretische Ordnung der musikalischen Elemente, der Aufbau der Tonarten und des ganzen Tonsystems waren bei den Griechen sehr weit entwickelt und durchdacht. Doch blieben gleichzeitig Musikanschauung und Musikpraxis auch noch stark im Irrationalen verhaftet; die Improvisation war Wesensbestandteil alles musikalischen Tuns. Eine enge und unmittelbare Beziehung der Musik zu allen Lebensgehalten fand Sinn und Deutung in der Erkenntnis höherer metaphysischer Gesetzlichkeiten; sie war als eine den ganzen Menschen angehende Regel, ja zum Teil selbst als soziologische und politisch-pädagogische Anweisung gestaltet in der „*Ethoslehre*", wie sie uns am reinsten Plato überliefert hat.

Notenprobe 1



Altgriechische Musik. Ode von Pindar (Anfang)

Die Grundlagen griechischer Musiktheorie und Musikanschauung wurden durch spätantike Schriftsteller, deren bedeutendster *Boethius* (um 500 n. Chr.) ist, weiter vermittelt; sie wirkten, wenngleich teilweise missverstanden und ihres ursprünglichen Inhalts beraubt, teilweise auch in christlichem Sinne umgedeutet (*Augustins* 6 Bücher: De musica, um 390) nach bis in das hohe *Mittelalter* und selbst darüber hinaus. Die antike Ueberlieferung der praktischen Musikpflegen verfiel daneben und verlor ihre lebendige Triebkraft.

Dagegen wuchs in dieser Zeit auf christlichem Boden in einer Synthese aus morgenländischem und abendländischem Empfinden das grösste musikalische Kunstwerk des ersten nachchristlichen Jahrtausends heran: der *Gregorianische Choral* so genannt nach Papst Gregor dem Grossen, der um 600 die erste umfassende Sammlung und Ordnung der liturgischen Gesänge veranlasste. Der Gregorianische Choral hat sich in allen seinen Wandlungen bis zur Gegenwart als Kernstück der katholischen Kirchenmusik erhalten. Von Italien aus wurde er im Zuge der Christianisierung nach Norden getragen und fand hier im 8. bis 12. Jahrhundert vorallem an den Klosterschulen wie Metz, St. Gallen oder Reichenau intensive Pflege und



Griechische Spielerinnen mit Harfe, Kithara und Lyra (Aus „Sachs, Musik des Altertums")

Notenprobe 2

(Versänger:) (Chor:)
Haec ——— di - - es, quam fe-cit ———
Do - mi - nus ———

Notenprobe 3

Nu al - erst le - be ich nur ——— wer - de,
hie daz lant und ouch die ——— er - de,
sit min sün - de ou - ge siht . . .
den man vil der e - ren giht. . .

weitere Ausbildung. Seine Aufzeichnung geschah in einer, im Gegensatz zur antiken Buchstabennotation zum erstenmal unmittelbar anschaulichen Notenschrift, den *Neumen*, die das Auf und Ab der Melodielinie im Tonraum, die Tonbewegung, nachzeichnen und späterhin durch Stilisierung der Notenformen und Festlegung der Intervalle auf Linien sich zu der noch heute gebrauchten Choralnotenschrift fortgebildet haben. Die Musiktheorie jener Zeit entwickelte am Gregorianischen Choral das Gebäude der *Kirchentonarten*, neben dem die von *Guido v. Arezzo* (995—1050 ca) aufgebrachte *Solmisation* für die Unterweisung von besonderer Bedeutung wurde.

Von der mittelalterlichen Tanz- und *Volksmusik* ist uns nur wenig erhalten und bekannt. Indessen entstand im Rahmen der ritterlich-höfischen Kultur zwischen dem 11. und 14. Jahrhundert erstmalig eine *weltliche Kunstmusik* in den Weisen der *Troubadours* in der Provence (der bekannteste Bertrand de Born, um 1200), der *Trouvères* in Nordfrankreich (Adam de la Hale, um 1220—1287) und der deutschen *Minnesänger*, wie Walther v. d. Vogelweide (1170—1250 ca), Neithart v. Reuenthal, Oswald v. Wolkenstein u. a. Letzter Nachklang dieser in zahlreichen Handschriften erhaltenen einstimmigen Kunst ist die Musik der *Meistersinger*, die den Minnesang in die städtische, bürgerliche Sphäre der Zunftgeselligkeit überträgt und in der volkstümlichen Gestalt des Nürnbergers Hans Sachs (1494—1576) ihren bedeutendsten Vertreter gefunden hat. Diese oft wertvolle, aber in ein starres Regelwesen einge-

Notenprobe 4

Sal - - - ve, ich grus dich scho - ne,
al - - - ler barm - her - tzi - ke - te
rex Chri-ste, in dem thro - ne, der du tre - ge - t
am Hei-land man dich sey - te, an un - sern letz
die kro - ne mi - se - ri - cor - di - e,
ten zei - te uns hilf - lich bei - ge - stet

bundene Kunst spielt geschichtlich allerdings gegenüber der inzwischen schon zu hoher Blüte gelangten mehrstimmigen Musik nur noch eine untergeordnete Rolle.

(Fortsetzung folgt)

Notenprobe 2. Gregorianischer Choral. Graduale aus der [illegible] (Anfang)
Notenprobe 3. Kreuzfahrerlied von Walther von der Vogelweide. Auf
Notenprobe 4. Silberweise von Hans Sachs (Anfang)

Alte Musik im Klavierunterricht*)
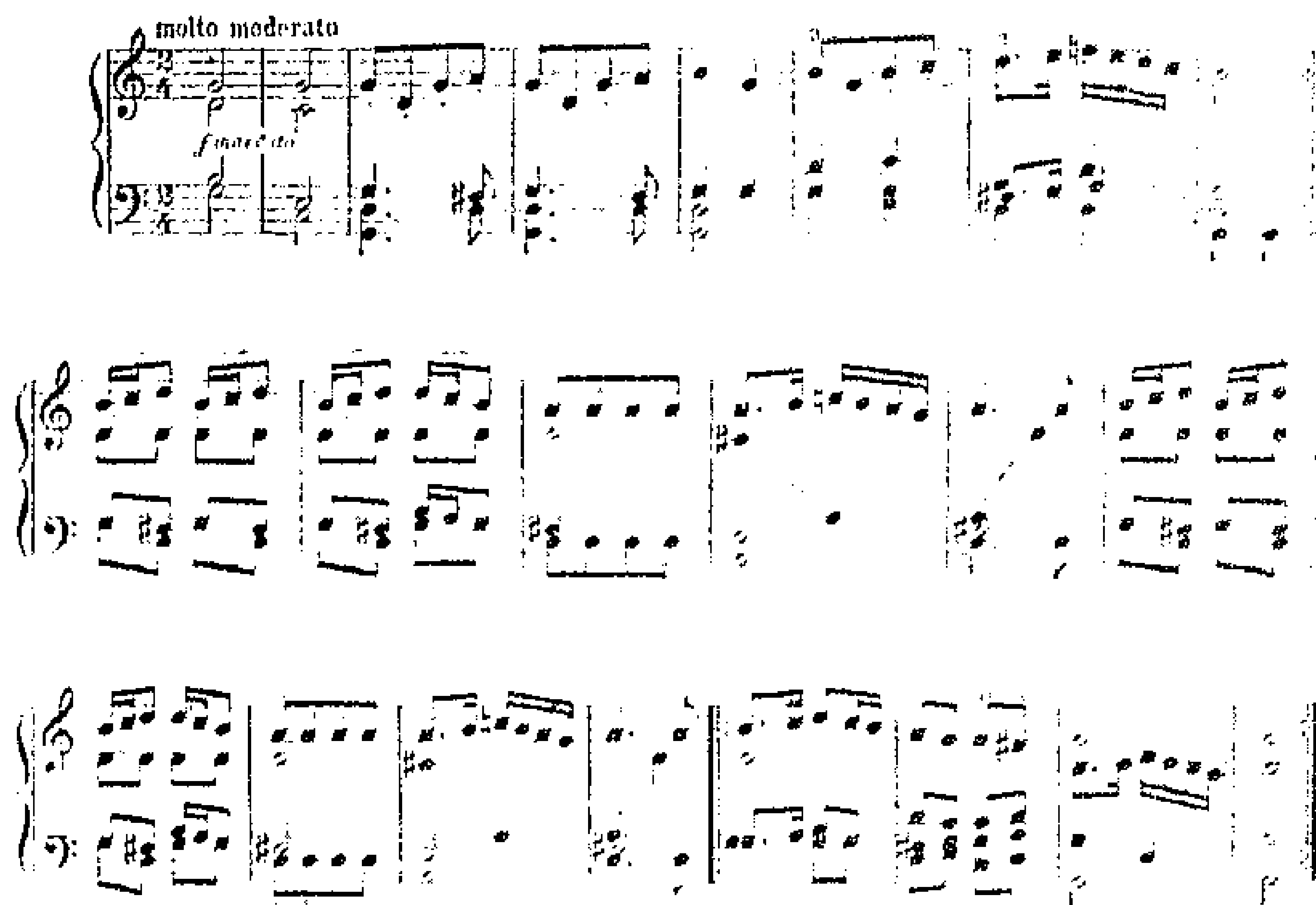
von Willi Apel

Der Klavierunterricht, der auf seiner höheren und höchsten Stufe mit einer Fülle von wertvollster Literatur fast überreich versehen ist, leidet auf der ersten Hälfte seines Weges einen umso empfindlicheren Mangel an brauchbarem Stoff. Besonders scheint uns von diesem Mißgeschick jene Etappe des Werdegangs betroffen, wo nach Überwindung der elementaren Schwierigkeiten, bei beginnendem Sich-heimisch-fühlen auf dem Instrument die eigene Freude am Spiel zum wichtigen Faktor in der Erziehung wird. An keiner anderen Stelle wäre es gleich bedeutsam aus dem Vollen schöpfen zu können; aber nirgends sonst befinden wir uns in so peinlicher Verlegenheit. In der Tat, mit was für erbärmlichen Surrogaten behilft man sich nicht auf diesem Wege, bis man endlich die Sonaten der Klassiker erreicht hat, — wie sehr muß man nicht seine Ansprüche an musikalische Werte herabschrauben, um sich in diesen Jahren den technischen Gegebenheiten anzupassen. Auf was für Auswege (erleichterte Ausgaben klassischer Werke sind immer noch das am wenigsten angreifliche was sich neben wenigen Originalstücken von Bach oder Schumann bieten läßt!) ist man nicht verfallen, um aus dieser Zwangslage herauszukommen.

Aber es gibt etwas Besseres als Auswege: es gibt einen Weg. Ihn betreten bedeutet in die Vergangenheit der Klaviermusik zu-

*) Ein weiterer Beitrag zur Einführung in die vor kurzem in unserem Verlag erschienenen ersten Hefte der „Werkreihe f. Klavier". (Vergleiche die Ankündigung auf Seite 16.)

Augustus Nörmiger (1581 Hoforganist zu Dresden): Der Mohren Auffzugkh



rückgehen, noch über Bach hinaus in die Kunst des Frühbarock und der Renaissance. Hier, in der Zeit von 1450 bis 1700 findet sich eine kaum auszuschöpfende Menge von Stücken, welche alle wesentlichen Forderungen an Klarheit, Spielbarkeit, Kürze, psychologischer Unbeschwertheit, Bildungswert und musikalischem Reiz erfüllen, die wir für unseren Zweck zu stellen haben.

So findet sich manches Geeignete schon bei *Paumann*, dem bedeutendsten Orgelmeister des 15. Jahrhunderts und in einigen ihm nahestehenden Handschriften. Die wichtigste Ausbeute liefert dann das 16. Jahrhundert, die Renaissancemusik. Hier ist es vor allem die Fülle reizendster Tanzmusik deutscher, englischer, spanischer, französischer, italienischer, niederländischer Herkunft, die in den Bildungskreis (und nicht nur der 10-jährigen!) einbezogen werden muß. (Notenprobe s. oben).
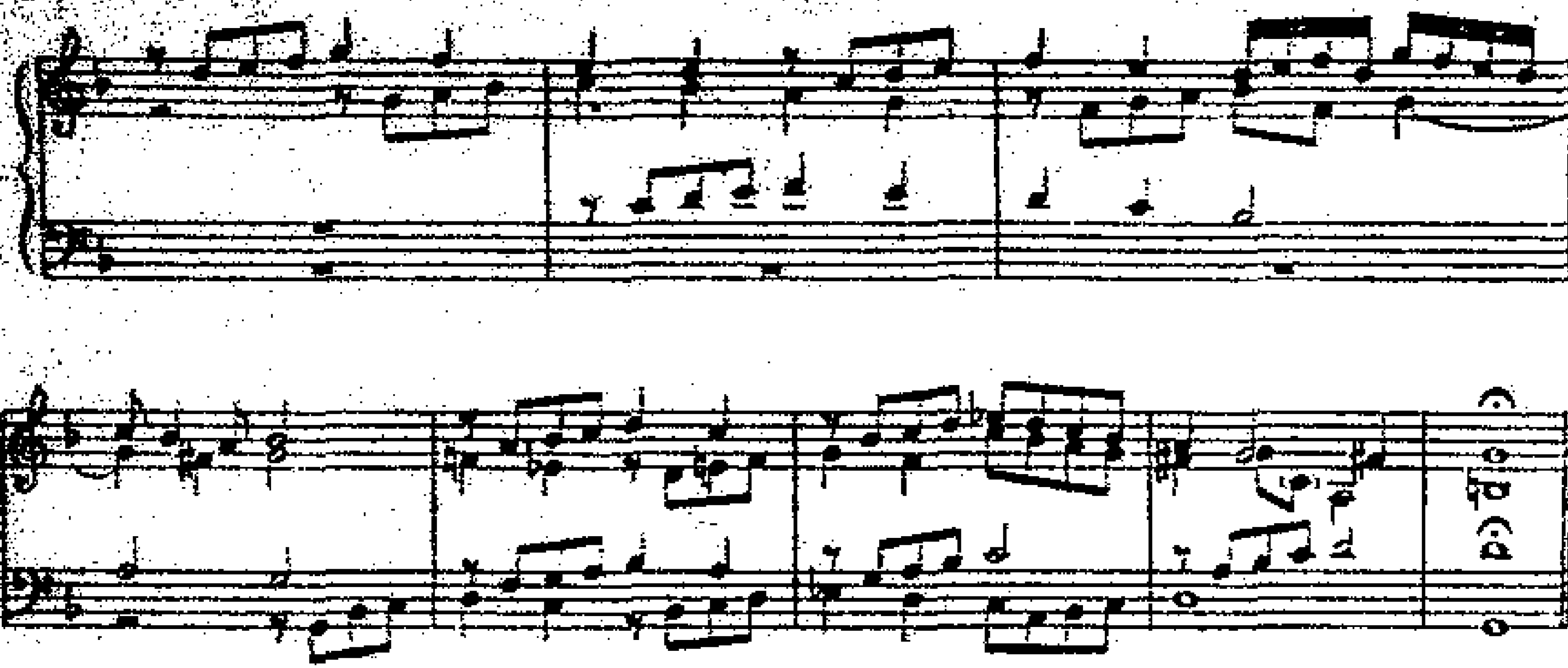
Daneben aber stehen jene in ihrer ernsten Klarheit so tief beeindruckenden Schöpfungen aus dem Lebensbezirk der Polyphonie, welche wie keine andern geeignet wären, um in dem jungen Menschen ein Gefühl für die erhabenen Schönheiten dieses alten (und doch so neuen) Stils zu erwecken. Vor allen andern erwähnen wir hier den spanischen Meister Antonio *Cabezon*, überragend nicht nur für seine Epoche sondern noch auf Jahrhunderte hinaus. Seinen zahlreichen „Versos", 4stimmigen kontrapunktischen Sätzen erlesenster Prägung im Umfang von etwa 20 Takten, lassen sich ähnliche Stücke etwa aus *Diruta's* „Transilvano" oder aus dem Schaffen des Neaplers Giov. Maria *Trabaci* an die Seite stellen (siehe Notenprobe auf Seite 14).

Es ist kein Zufall, daß in dieser Epoche des erwachenden Klavierspiels eine Reihe von bedeutsamen Werken mit ausgesprochen pädagogischer Tendenz (wie etwa der „Transilvano") entstanden sind. Die Früchte dieses „Klavierunterrichts der europäischen Menschheit" darf nach einer Art biogenetischem Grundgesetz unsere Jugend auch heute noch genießen.

Nicht übersehen werden darf schließlich die Lautenmusik jener Zeit, in der sich vieles findet, was in wörtlicher Übertragung hochwertige Klavierliteratur, reizvoll und leicht spielbar, ergibt. Das 17. Jahrhundert liefert uns wichtige Beiträge in wohlgeformten kleinen Tänzen hauptsächlich aus den Werken der mittel- und süddeutschen Musiker. Außerdem finden wir hier die erwünschten schwierigeren Aufgaben im polyphonen Stil (vor allem in den verschiedenen Miniatur-Vorläufern des wohltemperierten Klaviers, *Murschhausen*, Joh. Kaspar Ferd. *Fischer*), aber stets in einer Art, die unterhalb der technischen und geistigen Probleme bei Bach bleibt. Die italienische und französische Schule schließlich gibt uns klaviertechnische Aufgaben in solcher Menge, daß von hier aus wohl der Versuch gemacht werden könnte, die Zwingherrschaft der Klavier-Etüde zu brechen. Auch das musikalische Rokoko liefert noch manches Nützliche, wie etwa in den kleinen Stücken von *Telemann*, welche neuerdings zugänglich gemacht worden sind.[1]

Damit wäre die Stellung der alten Klaviermusik im Unterricht in großen Zügen gekennzeichnet. Innerhalb eines solchen Bildungsganges würde dann auch Bachs Schaffen an seine richtige Stelle (in technischer Hinsicht) und in seinen gehörigen

[1]) In der „Wolf-Reihe für Klavier" (siehe [illegible] auf Seite 16)



Giov. Maria Trabaci (1615): Verso

geistig-musikalischen Zusammenhang gerückt werden: nämlich nicht, wie üblich, als ein erster, zaghafter und vereinzelter Schritt in ein fremdes Land, sondern im Gegenteil als ein letzter, krönender, und aus dem Vorangegangenen mit Notwendigkeit folgender.

Ist es schließlich nötig, noch ausdrücklich hinzuzufügen, daß eine Einbeziehung alter Musik in den Unterricht, wie wir sie hier fordern, auch endlich eine Hoffnung ergäbe, jenem beschämenden Zustand von allgemeiner Unbildung ein Ende zu machen, durch welchen die Musik sich selbst aus der Reihe der Künste herausstellt! Oder ist es nicht so, daß von der Entwicklung der Malerei, Plastik, Architektur jeder Abiturient heute unendlich viel mehr weiß, als unsere ausgezeichnetsten und führenden Musiker von der Vergangenheit ihrer eigenen Kunst? Man frage doch nur einen fast beliebigen unserer hervorragenden Interpreten, ob er je ein Stück von *Gabrieli* gespielt hat, ob ihm *Frescobaldi* mehr als nur ein Name ist, ob er es einmal unternommen, sich die Schönheiten der Musik eines William *Byrd* oder Samuel *Scheidt*, eines *Cabezon*, *Milan* oder *Chambonnières* zu erobern, wie er es einem altgriechischen Vasenbild oder einer mittelalterlichen Plastik gegenüber wahrscheinlich für selbstverständlich hält. Oder glaubt man, daß es hier die Mühe nicht lohnt? Das bisher gänzlich unbekannte Gebiet den Freunden alter Musik (im echten Sinne des Wortes) zugänglich zu machen, ist ein Ziel, dem wir mit den beiden soeben erschienenen Heften „Musik aus früher Zeit“[1]) um ein gut Stück Hoffen näher gekommen zu sein. In diesen Heften, denen auch die in diesem Aufsatz abgedruckten Beispiele entnommen sind, geben wir einen Überblick über die Musik von 1350–1650 aus Deutschland, Italien (Heft 1), England, Frankreich und Spanien (Heft 2) – soweit sie für Klavier in Frage kommt –, welcher die wesentlichsten Erscheinungen umfaßt und daher den Anspruch auf eine gewisse Vollständigkeit innerhalb des gezogenen Rahmens erheben kann. Man wird in ihnen vorwiegend Stücke finden, die sich im Klavierunterricht der Unter- und Mittelstufe verwenden lassen, und von denen wir glauben möchten, daß sie auf Lehrer und Schüler so neu und lebendig wirken, wie sie in Wahrheit alt und unvergänglich sind.

[1]) Herausgegeben von Willi Apel. Heft I (Deutschland, Italien) Ed. Schott Nr. 2341. Heft II (England, Frankreich, Spanien) Ed. Schott Nr. 2342. Preis je M. 1.80. Verlangen Sie den vollständigen Prospekt der „Werk-Reihe für Klavier“.

Vor 145 Jahren

gab der berühmte Musikpädagoge *Daniel Gottlob Türk**) in dem Vorwort zu seiner (im Jahre 1789 erschienenen und später weit verbreiteten) *Klavierschule* „nützliche Ratschläge für Lehrer und Schüler“. Hier sind zwei davon:

„So nöthig und schön die Geschwindigkeit bey dem Klavierspielen ist, so schädlich kann sie dem Anfänger werden, wenn man ihn zu früh dazu anhält. Denn gemeiniglich leidet dabey die Deutlichkeit; gewisse Töne werden so ganz unmerklich überhüpft; die richtige Fingersetzung wird vernachlässigt, und was der Übel mehr sind.“

„Alle unanständigen Mienen, Verzuckungen, Grimassen, wie sie den Namen haben mögen, desgleichen das Stampfen mit den Füßen, die Abtheilung des Taktes durch eine Bewegung des ganzen Körpers, das Schütteln oder Nicken mit dem Kopfe, das Schnauben bey dem Triller oder bey einer schweren Passage und dergleichen muß man dem Lernenden ohne Rücksicht des Standes und Geschlechtes, gleich anfangs nicht zulassen. Hier ist Artigkeit oder Nachsicht gegen ein Frauenzimmer sehr tadelhaft. Denn obgleich die Musik eigentlich nur durch das Gehör empfunden wird, so will doch auch das Gesicht dabey nicht beleidigt seyn.“

*) In der „Werkreihe für Klavier“ erschienen soeben seine „Tonstücke für 4 Hände“ (s. Ankündigung Seite 16)

Lothar Windsperger (Fortsetzung von Seite 10)

Verhältnismäßig am einfachsten ist das Verständnis für Windsperger von seinen Liedern her zu bekommen. Da liegt die romantische Ader des Komponisten am meisten bloß, da gibt er sich, angeregt von den Texten, oft einem bei ihm sonst seltenen Musizieren hin, das ungemein erfrischend wirkt. Eines seiner schönsten Lieder, sehr klar im Aufbau, erschütternd eindringlich in der Deklamation, eindrucksvoll im harmonischen Unterbau, ist die Vertonung der Lenauschen „Winternacht" (enthalten in den „Zwölf Liedern", op. 24). Im gleichen Opus stehen das „Acherontische Frösteln" Detlev von Liliencrons, Theodor Storms „Über die Heide", Friedrich Hölderlins „Der Tod". Titel und Dichter sagen schon genug aus über den Komponisten. Aber gerade eine Seite vor der „Winternacht" findet der erstaunte Entdecker Windspergers Friedrich Schlegels „Der Wanderer" und hört den Komponisten eine übermütige, beschwingte Melodie vor sich hinträllern, hört das Klavier sich in lustigen Kapriolen um die Singstimme herumtreiben und wundert sich nur, daß dieses im besten Sinne effektvolle Lied, dessen Melodie keinen übermäßig großen Stimmumfang voraussetzt, nicht längst zum Konzertschlager geworden ist. Solche Überraschungen kann man in den Liederheften öfters erleben, aber man ist nicht verwundert darüber, wenn man die Stellung des Komponisten zum Lied kennt. Ihm ist, nach seinen Aussagen, die Melodie das Primäre, das Lied betrachtet er in erster Linie als ein gesungenes, zu singendes Gebilde, in dem die Begleitung nur eine untergeordnete Rolle spielt.

Der Tod als metaphysische Macht, die Auseinandersetzung mit den letzten, den großen Dingen – das ist der Hintergrund für Windspergers zwei Monumentalwerke, die Krönung seines bisherigen Schaffens, die „Missa Symphonica" und das „Requiem", beide für Soli, Chor, Orchester und Orgel. Es sind Werke des Bekennens, herausgeschleudert aus der Tiefe einer starken, brennenden, in Bekenntnisdrang sich verzehrenden Persönlichkeit. Man darf kaum nach dem „Stil", nach der kompositorischen Haltung fragen: das sind Äußerlichkeiten gegenüber dem ethischen Pathos, das diese Werke diktierte. Genug zu sagen, daß sie glänzend „gemacht", daß Chor und Orchester zu gewaltigen Aufgaben berufen sind. Wichtiger zu sagen, daß der Text dieser Messen, einer Messe der Lebenden und einer Messe der Toten, in einer das Liturgische außer Acht lassenden, dafür aber das allgemein Menschliche umso tiefer erfassenden Weise ausgedeutet ist. Es ist etwas von Naturgewalt in dieser Musik.



Christian Döbereiner, München, der bekannte und erfolgreiche Vorkämpfer für die Wiederbelebung des Gambenspiels, feierte am 2. April seinen 60. Geburtstag. Eine Reihe wertvoller Neuveröffentlichungen alter Musik ist ihm zu verdanken. Seine Ausgaben von Werken von Buxtehude, Leclair, Telemann, Stamitz, Abel, Kühnel, Marais, sind in unserer Sammlung ANTIQVA erschienen.

Das entspricht auch der Art des Produzierens, des Windspergerschen Schaffensprozesses. Es formt sich alles im Kopf, wird fertig und wird dann in einem krampfartigen, nicht mehr in der Intellekt-Sphäre vor sich gehenden Akt Abbild des Gedachten, Form des Skizzierten. Das Bild der Partitur wird innerlich gehört, bis zur Lautschärfe. Darum hat dann alles, was Windsperger schreibt, jene unbedingte, unbeirrte und dem Hörer spürbare Natur-Notwendigkeit und geistige Ursprünglichkeit.

Die Monumentalität des Aufbaues fällt in die Augen. Tieferes Eindringen klärt den Blick auch für die reizvollen Einzelzüge. Man muß um Windsperger kämpfen. Hier sollten einige Handhaben gegeben werden, zum Verständnis seines Wesens und seiner Musik vorzudringen.

Sämtliche Werke Windspergers sind im Verlag B. Schott's Söhne, Mainz, erschienen. Sie werden auf Wunsch auch ansichtsweise von jeder Musikalienhandlung vorgelegt.

WERKREIHE FÜR KLAVIER

Zu 2 Händen:

Klaviermusik aus früher Zeit (1350—1650) (*Apel*)

I. Band: Deutschland und Italien (Enthält Stücke von: Paumann, Kotter, Neusiedler, Nörmiger, Scheidt, Cavazzoni, Giov. Gabrieli, Diruta, Banchieri, Frescobaldi u.a.)

II. Band: England, Frankreich und Spanien (Enthält Stücke von: Aston, J. Bull, Byrd, Atteignant, Gaultier, L. Couperin, Milan, Cabezon, Thomas de Santa Maria u.a.) Ed. Schott Nr. 2341/42 je M. 1.80

Zu 2 Händen:

Joseph Haydn (1732—1809), 6 leichte Sonatinen (*Woehl*) . . . . Ed. Schott Nr. 2333 M. 1.50

G. Ph. Telemann (1681—1767), Kleine Fantasien für Klavier (Cembalo) (*Doflein*) Ed. Schott Nr. 2330 M. 1.50

Zu 4 Händen:

D. G. Türk (1750—1813), Tonstücke für vier Hände (*Doflein*), 2 Hefte Ed. Schott Nr. 2296/97 je M. 2.—

Jedes Heft mit Vorwort, spieltechnischen Anweisungen und historischen Erläuterungen.

Prospekt mit Notenproben kostenlos

Musik für Blockflöten

Alte Musik

Bicinien für zwei Blockflöten (um 1600) (*Doflein*) M. 1.8

G. Frescobaldi, Fünf Canzonen für 2 hohe Instrumente, ein Tasteninstrument und Basso continuo ad lib. (*David*) . . . . . Partitur M. 3.50
Ergänzungsstimmen . . . . je M. —.50

G. Gabrieli, Canzoni per sonar a 4 für 4 Instrumente mit Tasteninstrument ad lib. (*Einstein*) Partitur M. 2.—
Stimmen einzeln . . . . je M. —.40

O. Gibbons, Londoner Straßenrufe für 5 Instrumente (*Just*) . . . . Partitur M. 2.50
Stimmen einzeln . . . . je M. —.40

G. P. da Palestrina, Acht Ricercari für 4 Instrumente (*Fellerer*) . . . . Partitur M. 2.50
Stimmen einzeln . . . . je M. —.80

H. Purcell, Pavane und Chaconne für 3 hohe Instrumente und ein Baß-Instrument (*Just*) Partitur M. 1.20
Stimmen einzeln . . . . je M. —.40

Th. Stoltzer, Fantasien für 5 Instrumente (*Gombosi*) . . . . Partitur M. 2.—
Stimmen einzeln . . . . je M. —.40

A. Willaert, Neun Ricercari für 3 Instrumente (*Zenck*) . . . . Partitur M. 2.50
Stimmen einzeln . . . . je M. 1.—

Neue Musik

Paul Hindemith, Trio für Blockflöten aus: „Plöner Musiktag". Partitur Ed. Schott Nr. 1695 M. 2.—
Stimmen einzeln . . . . je M. —.75

Aus dem Schulwerk von Carl Orff:

G. Keetman, Spielstücke für Blockflöten Ed. Schott Nr. 3557 a . . . . Partitur M. 1.80

— **Spielstücke für Blockflöten und kleines Schlagwerk** Ed. Schott Nr. 3558 a Partitur M. 2.25

Soeben erschienen:

Willy Rehberg

Neuer Etüdengang

für Klavier

Eine Sammlung progressiv geordneter Etüden vo[m] ersten Anfang bis zur Mittelstufe

Heft I Elementarstufe Ed. Schott Nr. 2351

Heft II Mittelstufe . . Ed. Schott Nr. 2352

je M. 1.80

Die beiden Hefte enthalten 91 Etüden und ... von Behrens, Bertini, Biehl, Burgmüller, Cramer, ... Duvernoy, Gretchaninoff, Gurlitt, J. Haas, ... Immetsberger, Köhler, Kullak, Lebert-Stark, Le ... Loeschhorn, E. Pauer, C. Reinecke, ... M. Seiber, P. Zilcher u. a.

Zum erstenmal in zwei Heften das für einen ... lichen Unterricht notwendige Etüdenmaterial. ... Rehberg hat dank seiner überlegenen Kenner... pädagogischen Erfahrung diese Aufgabe in ... der Weise gelöst: alle wichtigen Etüden-Gattu... Extrakt, progressiv geordnet. Spezialübungen ... jeder Seite bieten alle Möglichkeiten zur An... Stoffes an die Individualität des Schülers, zur ... Selbstwahl immer neuer Übungsvariante...

Innerhalb des technischen Stufenganges würde ... lung etwa die Stelle der ersten sechs Hefte der ... „Etüdenschule" von O. Thümer einnehmen.

Das Studienwerk für jeden Lehrer, der sei... Schüler rasch und sicher fördern will.

Ausführlicher Prospekt mit Notenproben ko...

Die vielgebrauchten Studien-Ausgaben von ... Rehberg für den fortschrittlichen Klavier-Un... siehe Edition Schott-Katalog und So[nder]ve[rzeichnis]

»ANTIQVA«. Eine Sammlung alter Musik

Meisterwerke des 15. bis 18. Jahrhunderts in praktischen Originalausgaben, darunter Werke ... *K. F. Abel, W. Fr. Bach, Boccherini, Buxtehude, Corelli, Frescobaldi, G. Gabrieli, Händel, Lo... W. A. Mozart, Palestrina, Purcell, Stamitz, Telemann, Willaert u. a.*

Ausführlicher Katalog mit Notenbeispielen zu allen Werken kostenlos

»Der Weihergarten« wird an Musiker und Musikfreunde auf Wunsch regelmäßig kostenlos versandt / Ab... unter genauer Quellenangabe: „Aus »Der Weihergarten«, Verlagsblatt des Hauses B. Schott's Söhne, Mai[nz] gestattet / Druck und Verlag: B. Schott's Söhne, Mainz / Verantwortlich: Dr. Johannes Petschull, M...

Druck: B. Schott's Söhne, Mainz